文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

上海市高校人文社会科学重点研究基地基金资助
蓬瀛道教音乐研究基金资助
中国仪式音乐研究丛书

瑶族传统仪式音乐论文集

杨民康　主编



瑶族传统仪式音乐论文集

杨民康　主编

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目（CIP）数据

瑶族传统仪式音乐论文集/杨民康主编．—北京：
文化艺术出版社，2014.6
ISBN 978－7－5039－5494－8

Ⅰ.①瑶…　Ⅱ.①杨…　Ⅲ.①瑶族—民族音乐研究—
中国—文集　Ⅳ.①J607.251－53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2014）第 102749 号

瑶族传统仪式音乐论文集

主　　编　杨民康
责任编辑　王　红
出版发行　文化艺术出版社
地　　址　北京市东城区东四八条 52 号　100700
网　　址　www.whyscbs.com
电子邮箱　whysbooks@263.net
电　　话　（010）84057666（总编室）　84057667（办公室）
　　　　　（010）84057691—84057699（发行部）
传　　真　（010）84057660（总编室）　84057670（办公室）
　　　　　（010）84057690（发行部）
经　　销　新华书店
印　　刷　国英印务有限公司
版　　次　2014 年 8 月第 1 版
　　　　　2014 年 8 月第 1 次印刷
开　　本　700 毫米×1000 毫米　1/16
印　　张　24.75
字　　数　390 千字
书　　号　ISBN 978－7－5039－5494－8
定　　价　42.00 元

前 言

瑶族传统仪式音乐研究是一个跨世纪展开的，兼涉民族音乐学（或音乐人类学）、仪式人类学和宗教学诸领域的研究话题，迄今已走过了它三十多年的历程。

瑶族文化的研究始自20世纪初叶，仅以当时的瑶族文化研究重镇，民俗学、民间文学刊物《民俗周刊》[①] 为例，其发展过程可分两个主要阶段：其一，《民俗周刊》始刊于1928年，其前身是《民间文艺》周刊，据顾颉刚的《发刊词》说，刊物改名，是“因放宽范围，收及宗教风俗材料”，所刊载的内容主要是民间文学作品、风俗、信仰资料以及研究、评论、通讯、消息等，所发表的许多神话、传说、故事、歌谣、谚语、谜语等，从内容看都与民间音乐及宗教音乐相关，但甚少从音乐学角度涉入者。其中发表了个别有关瑶族文化的篇目，如1928年第六期莫辉熊的《连南猺民状况的概要》。其二，经过数年的学术思维与研究资料的积累，到了1936年（至1943年停刊），《民俗周刊》改为季刊，无论在篇幅字数、所涉内容范围以及学术质量上，都有了较大的改观。此期的研究文章，其内容仍然主要集中于广东当地，兼涉广西、贵州、云南等边疆省区。在瑶学研究方面，尤为注目的是，这一阶段在三期刊物上集中发表了涉及广东北江、粤北郛源和广西地区的三个瑶族文化专题。以第一卷第一期的“广东北江傜人调查报告专号”（1936）为例，此研究项目系由杨成志、江应樑、王瑞兴、罗比宁、刘伟民等组成的“研究院文科所北江傜山考察团”集体完成，其内容包括体质人类学与文化人类学两个方面，后者涉及经济社会、宗教仪式、房屋、工具、衣饰、农作、传说与歌谣等不同侧面。其中，江应樑的《广东傜人之宗教信仰及其经咒》（1936）涉及了部分宗教音乐内容，刘伟民的《北江傜人的传说与歌谣》（1936）与民间音乐关系较为密切。江文除了采用民族志研究的方法，从表演行

① 1928—1930年始刊，1933年复刊，由广州国立中山大学语言历史学研究所民俗学会编印。

为过程的角度对各种不同仪式内容进行描述之外，还对其经文唱诵的形式和内容做了较为详尽的介绍分析。杨成志亦在《广东傜人调查报告·导言》（1936）中，对他们在瑶族传统音乐艺术研究所做出的初步贡献给予了肯定和赞扬。江、刘等这一时期的研究，不仅为此后瑶学研究开辟了道路，也为瑶族传统宗教与世俗音乐的研究建立了良好的起点。

值得予以注意的是，黄友棣所撰写的《连南傜人的音乐》（1942）一文，刊载于《民俗》1942 年第一卷第 4 期，可视为当时较严格音乐学意义上的一项瑶族传统音乐研究成果。该文分为引序和"傜歌"的词句种类、节奏、旋律、调性、句法及曲谱、唱法，"傜人"的乐器以及结论，共九个部分，对连南瑶族民歌做了详尽的介绍和分析。当然，历经 70 年后再来看黄友棣先生的这篇论文，不免由于受到当时学术条件的限制，以致在对瑶族民歌的评价中，不时流露出某些带有进化论和西方中心论色彩的言论观点，若抛开这些文化价值观上的偏颇之处，该文仍可视之为中国民族音乐学开创时期的具有代表性的学术名篇之一。

20 世纪 50 年代以来，继承前人的学术传统，在瑶族民间音乐的专门研究中学者辈出，屡有佳论①。然一方面由于"左倾"政治路线的干扰，另一方面也受到封闭的学术眼界和研究环境的限制，瑶族宗教仪式音乐研究一直未能得到官方和学界应有的重视。直到 20 世纪 80—90 年代，始借助于民间音乐集成工作的逐渐开展，瑶族道教（梅山教）仪式音乐才逐渐被纳入国内音乐界学人的研究视野。20 世纪 90 年代以来，国内学者在瑶族传统仪式音乐方向陆续开展了包括广东、广西、云南、湖南等省在内的一系列研究课题，并且在 21 世纪初叶的十年间，将这一领域拓展为中国少数民族仪式音乐研究中参与学者较多，理论及实践皆有积累，成果亦较为丰厚的学术分支之一。其书载方式可分为两大类，其一是民间音乐集成和综合性音乐研究论著中涉及的瑶族宗教仪式内容②；其二是有关瑶族传统仪式音乐研究的、已经正式出版、发表的学术论著。后者包括目前国内已经正式出版的两部关于瑶族传统仪式音乐的研究专著③，分别研究广东、广西

①② 参见吴宁华：《瑶族音乐研究综述》，《中国音乐》2004 年第 2 期，第 48—51 页。

③ 杨民康、杨晓勋：《云南瑶族道教科仪音乐》，新文丰出版公司 2001 年版。赵书峰：《湖南瑶传道教音乐与梅山文化——以瑶族还家愿与梅山信仰仪式音乐的比较为例》，民族出版社 2014 年版。

和湖南三地瑶族传统仪式音乐的四部博士学位论文①以及多篇硕士学位论文。而在数量更多，内容更加丰富的相关学术论文中，除了一些前辈学者的学术专论外，还有一部分即是脱胎于这些中青年学者的博士、硕士学位论文。

收入本论文集的，主要是上述后一阶段的学术论文成果。具体分为五个部分。第一部分“综述”，收入五篇文章。其中，杨秀昭等的《瑶族宗教祭祀活动中的歌舞音乐》(1994)，由20世纪90年代广西艺术学院专事瑶族音乐研究的学者群撰写，发表于香港高校学刊，乃是在当时两岸三地艺术学与人类学学者对于宗教仪式音乐给予共同关注和密切交流的学术背景下，部分学术课题开始尝试走出以往的宗教研究学术“禁区”，从而具有开拓性、突破性意义的一项初期研究成果。杨民康、吴宁华的《桂、黔、滇少数民族梅山教传统仪式与仪式音乐的比较研究》(2006) 发表于21世纪初期，是在作者对云南、广西等地瑶族道教仪式音乐做过较为系统的音乐民族志研究之后，试图对之进行进一步比较分析的一批研究论文之一。其他三篇，则分别从国内、国外研究以及某一学术专题的角度，对迄今中国学术界的瑶族传统仪式音乐研究历史与现状进行了梳理和综述。

本书的后四个部分，分别纳入广东、广西、湖南、云南四个省区瑶族传统仪式音乐的相关个案研究成果。其中，广东省曾经是人类学者和音乐学者均对瑶族传统音乐最早予以关注的地区，为了彰显这一突出的优势和特点，本书收入了黄友棣的《连阳傜人的音乐》一文，作为个案研究的开篇。周凯模的《岭南排瑶“歌堂仪式”传统的历史记忆》(2010)，从书载和口传的不同方式和角度，讨论了排瑶“歌堂仪式”即传统祭仪音乐的历时性和文化书写特点，是在其博士学位论文基础上完成的，兼具实践性意义和理论性思维特征的一篇力作。谢永雄的《论瑶族宗教与礼仪音乐——以瑶族“耍歌堂”为例》(2013)，则以建立在田野考察基础上进行的音乐民族志的详尽描写，为本区域的研究提供了必要的个案例证。

广西地区的瑶族传统仪式音乐研究，自20世纪90年代以来佳作辈出，在整个瑶族传统音乐研究中呈后来者居上之势。本书第三部分列入的九篇文章中，绝

---

① 杨晓勋：《云南石材村瑶族道教“度戒”仪式音乐研究》，博士学位论文，香港中文大学，1998年；周凯模：《广东排瑶“歌堂仪式”音声研究》，博士学位论文，香港中文大学，2007年；赵书峰：《湖南瑶传道教音乐与梅山文化——以瑶族还家愿与梅山教仪式音乐的比较为例》，博士学位论文，中央音乐学院，2011年；吴宁华：《仪式中的史诗〈盘王歌〉研究》，博士学位论文，中央音乐学院，2012年。

大多数涉及盘瑶（他称）（自称为“勉”）系统及“还盘王愿”仪式音乐，其中，《瑶族宗教仪式及其音乐舞蹈》（盘承乾，1987）是瑶族宗教乐舞研究领域最早出现的、具开拓性的研究成果之一。《瑶族“还盘王愿”与〈盘王歌〉浅探》（刘小春，1993）、《瑶族盘王舞简述》（刘小春，1986）、《还盘王愿仪式中的“啰哩嗹”》（吴宁华，2012）等文，针对性地选择同“还盘王愿”仪式相关的某一艺术侧面及学术问题，分别进行细致、深入的微观剖析。其他文章中，《人类学视野中仪式音乐的原型结构——以瑶族“还盘王愿”仪式为例》（彭兆荣，2008）、《仪式音乐叙事中的族群历史记忆——广西贺州地区瑶族“还盘王愿”仪式音乐分析》（彭兆荣，2007）、《坳瑶“盘王节”祭仪乐舞述论》（陈坤鹏，2007）、《瑶族“还盘王愿”仪式及其音乐研究》（肖文朴，2007）、《瑶族“还半补寨愿”仪式音声分析》（肖文朴，2010）诸文，均以较扎实的田野考察和音乐民族志描写为基础，然后再从音乐形态、深层结构、族群记忆等不同的角度进行深浅程度不一的阐释性分析。值得注意的是，由于有国内著名人类学者的加盟，致使这一地域范围和学术领域的研究中，凸显了人文社会科学的视角和理论分析的深度。

湖南瑶族传统仪式音乐的研究很早便受到学者的关注，赵砚球的《还盘王愿中的音乐——茶坪、莽山还愿歌堂调查记》（1992）便是其中的代表作之一。鉴于种种原因，该文化区域的相关研究停滞了十余年，直至近 10 年来则有了较为明显的学术进展。黄华丽的《湘南瑶族〈盘王大歌〉仪式及音乐——以礼曲“七任曲”为例》，立足于较扎实的田野考察资料，从仪式音乐民族志的角度，对于“盘王大歌”这一瑶学研究的重点、难点给予了具有说服力的讨论分析。赵书峰的《瑶族“还家愿”仪式及其音乐的互文性研究——以湖南蓝山县汇源瑶族乡湘蓝村大团沅组“还家愿”仪式音乐为例》（2010）和《梅山教仪式及其音乐的文化阐释——以瑶、汉梅山教仪式为例》（2013），同样着眼于扎实的田野考察和音乐民族志描写，通过有效地采用互文性和“深描”等社科分析思维方法，显著地提升了该类研究的文化阐释力度。

云南瑶族以兰靛瑶（他称，自称为“门”）为主，其传统仪式主要有“度戒”、“打斋”、“祭龙”等，其内容和形式均与盘瑶系统的“还盘王愿”不尽相同。本书收入的四篇文章中，尹祖钧的《云南河口瑶族民歌与祭祀歌研究》（1990）与黄忠堂的《师宗瑶族宗教祭祀舞蹈源老》（1992）均系民间音乐集成的研究成果，在缜密、细致的田野工作基础上，前者对包括传统仪式歌曲在内的

兰靛瑶民歌进行了较为完整、全面的介绍和分析，其中尤以对唱词结构和演唱套路的解释而令人称道；后者则对兰靛瑶“度戒”仪式的展演过程予以了翔实、细致的介绍，为后人的研究提供了可靠的第一手研究资料。杨民康、杨晓勋的《简论云南瑶族道教科仪乐舞及其跨民族、地域性艺术文化特征》（1997）和杨民康的《论蓝靛瑶度戒祭仪的信仰、仪式、音声三重结构关系》（2008），为作者历年来在云南河口、文山等地进行田野考察的基础上，先后完成的两篇理论文章。前者结合考察过程中所获得的各种音乐、舞蹈和仪式学、民族学资料，对其艺术与文化特征进行归纳、分析和比较；后者则立足于前者的基本研究，进一步展开模式性、阐释性分析。

瑶族除了分布在中国内地西南诸省之外，同时还作为跨境民族，散居在越南、泰国、老挝等东南亚国家，还有一部分迁至法国、美国和加拿大定居。21世纪以来，中国学者的目光已经投向了云南与周边东南亚国家的跨界族群音乐文化研究。以往由于种种政治、经济上的原因，中国内地学者一直很难涉足这一领域，而日本、法国等国外学者则利用其学术优势，在此领域捷足先登（参见赵书峰文）。

本书载入的二十余篇论文，仅只是本学术领域的一个阶段性小结。若进一步展望该领域的学术前景，可说上述跨界文化研究乃是目前中国瑶族传统仪式音乐研究者所面临的、有必要在国内多年学术积累基础上继续深入开展的一个重要研究课题。对此，我们热忱地寄希望于未来！

杨民康

谨识于2013年10月21日

目·录

一

综论、综述



瑶族宗教祭祀活动中的歌舞音乐

杨秀昭　何　洪　卢克刚　傅湘仙

丰富多彩的瑶族歌舞音乐，大都是在宗教祭祀活动中表演。可以说，瑶族的宗教祭祀活动，是其歌舞音乐生发的重要载体；而千姿百态的歌舞音乐表演，则又大大地充实了瑶族的宗教祭祀活动。这些孕育于宗教祭祀、生存于宗教祭祀、展现于宗教祭祀的歌舞音乐，同瑶族人民的生活密切相关，并以其特殊的艺术方式，多角度地反映了瑶族社会的各个层面，印下了瑶族历史长河的发展足迹。由是，全面系统地研究瑶族宗教祭祀活动中的歌舞音乐，必将有助于推动瑶族社会和历史的研究。笔者不揣冒昧，以此为题粗抒管见，尚望国内外同行不吝赐教。

一

瑶族支系繁多，语言复杂，居住分散，且都"钻山唯恐不深，入林唯恐不密"。这种繁杂、隔绝、封闭式状况依样反映到瑶族的宗教信仰与祭祀活动之中。一方面，笃信各种自然神、图腾神、祖先神和巫觋，保留有浓郁的原始宗教残余；另一方面，又崇奉道教、佛教，并将其同原始宗教有机结合，从而形成瑶族独具特色且又名目繁多的宗教信仰与祭祀活动。概括而言，瑶族的宗教祭祀活动大体可分为如下四类：

（一）祭祖

祭祀人类的祖先（如伏羲兄妹）和本民族祖先（如盘瑶的盘王、茶山瑶的苏灵公、布努瑶的密洛陀等）。主要祭典仪式有做盘王（盘瑶各支系、还盘王愿）、达努节（布努瑶、纪念始母生日）、做洪门（茶山瑶、祈祷祖先）、打斋（各支系、安抚祖先）、跳香火（山子瑶、还祖先的愿）等，总的目的是祈求祖

先保佑人口平安、五谷丰登、六畜兴旺。

（二）祭神

祭祀保护神（如刘大娘、甘王、社王）和生命神（如花婆神等）。重大祭典仪式有游神（金秀各支系、灭虫灾）、祭甘王（金秀各支系、除瘟疫）、祭社王（各支系、保五谷）、度戒（各支系、成年礼）、还花（各支系、不同年龄的成年式）等，目的是祈求神灵保佑，消灾免难，人安谷丰。

（三）斋醮

或是超度亡魂恶鬼，如茶山瑶的做功德，或是为死者举办丧葬道场，目的是引导孤魂和死者到另一个世界去，以免在村内或家中作祟。

（四）驱鬼

基本是瑶族的原始宗教祭祀活动，以为行事不安、家道不宁是鬼在作怪，需请道公、师公或巫公驱赶。

所有这些宗教祭祀活动的仪典一般包含有请神、开坛上光（引神排坐、神灵附体）、娱神、娱祖、送神等几个程序，每个程序几乎都以歌舞音乐表现（表演），其主持者、表演者可归纳为如下四类。

1. 巫公

有些地方又叫“巫师”、“仙公”，是古巫遗风。其源可溯至瑶族原始的宗教信仰和受殷商文化影响的楚文化。该文化的特点之一就是巫风盛行。《楚辞章句》（东汉王逸）云：“昔楚国南郢之邑，源湘之间，其俗信鬼而好祀，其祀必作歌乐鼓舞以乐诸神。”作为人神间的沟通者，瑶族巫公也是婚丧仪式的指导者和祭祀，占卜、驱邪的执行者，这在偏远山区尤甚。

2. 师公

又叫“尸公”、“诗公”，是本民族的巫、楚巫同中原“尸”、“傩”的结合，并部分吸收道教、乃至佛教的成分。《邕宁县志》云：“乡间则于元宵前三日举行春傩，演尸公。”《灵山县志》亦云：“六月六日，多延尸，击土鼓以牙田祖。”关于“尸”的起源，大概是在人类由自然崇拜到图腾崇拜、再到灵魂崇拜之际。在古代，“尸”的含义有三：一是祭祀的主持者，“于以奠之？宗室牖下；谁其尸之？有齐季女”①。二是代替死人受祭的活人，“古之祭也必

---

①《诗经·召南·采苹》。

有尸。宗庙之尸，以子弟为之……晋祀夏郊，以仲伯为尸”①。三是装扮神灵的人（即巫），“尸，神象也”②。“楚辞之灵，殆以巫而兼尸之用者也……盖群巫之中，必有象神之衣形貌动作者，而视为神之凭依。”③“尸公”歌调多为七言句，似诗歌形式，故又称其为“诗公”。明嘉靖七年，王文成至邕讲学，注意到“诗公”的群众性，为教习于众而异其名曰“师公”。

“傩”是源于黄帝时代的一种驱鬼逐疫的宗教祭祀仪式。周初，《诗经卫风·竹竿》已有“傩”的记载，《周礼·夏官》也述及“岁始，命方相氏率百隶索室驱疫”的“大傩”。方相氏（周朝执掌“驱鬼”之官）或后世扮方相氏之巫觋行傩时，皆着红袍（原为玄衣朱裳），模拟凶恶可怕的神象，跳跃起舞，发“傩傩”之声，以吓唬和驱赶厉鬼。至汉代，行傩舞者头戴面具。至宋代，傩的木刻面具有“老少妍陋”之别，桂林所制“闻名京师”④。“傩”同“师公”结合后，其面具、舞蹈渗入“师公”且又有其明显的民族地方特色，“礼失求诸野，秋傩得未殊，蛮歌调木客，腰鼓降盘瓠。载鬼终虚渺，驱彪信有无，儒生但拱立，相见古人徒”⑤。唱的是“蛮歌”，神祇有“盘瓠”。约在元明之际，道教开始向“师公”渗透，“师公”又从道教、佛教中移植一些教规教义和经典科仪。道教的“祖师”、“符水”为“师公”接受，甚至“师公”的受戒和法事中的发文也注入了道教色彩。

3. 道公

道教的思想渊源可追溯到殷商时代的鬼神崇拜。周代予以发展，形成了天神、人鬼、地祇的鬼神体系。战国出现了知仙方的方士。西汉初，方士们把黄老清静无为之术作宗教性解释，推崇老子先驱。东汉初，方士们受佛教启发，汲取黄老学说中的神秘主义为教义，推崇老子为教主，形成了以崇信鬼神为基础、以神仙术为核心的黄老道。汉顺帝时，张道陵自称“天师”，正式创立道教，称“天师道”，史称“五斗米道”。汉灵帝时，张道陵之孙张鲁据汉中推行五斗米道，实行政教合一，教徒遍及大江南北。南北朝时，冠谦之制定乐章诵诫新法，假太上老君之命“清理道教，除去三张伪法”创“北天师道”，深受北魏太武帝敬仰，盛极一时。南朝宋陆修静则整理三洞经书，编著斋戒仪范，“祖述三张，弘衍三葛”，形成“南天师

①③ 王国维：《宋元戏曲史》，商务印书馆1915年版。
② 《礼祀·郊特牲》。
④ （宋）周去非：《岭外代答》。
⑤ （清）光绪五年《平乐县志》。

道”。唐宋以后，道教逐渐统归于下述两大派系：一是南北天师道与上清、灵宝、净明各派合流，至元代归并于以符箓为主的“正一派”。元成宗封张道陵第三十八代孙张舆材为正一派教主，总领龙虎山、合皂山、茅山符箓。该派又称“正一道”，奉持《正一经》，崇拜鬼神，画符念咒，驱鬼降妖，祈福禳灾，允许信徒成家结婚。二是王重阳于金世宗大定七年（1167）所创立的“全真教”，其徒丘处机等七人分流为遇仙、南无、随山、龙门、仑山、华山、清静七派，因受元太祖恩宠，得以广泛传播。该教派又称“全真道”，倡导道、释、儒三教合一，吸收佛教内涵，重清修，不尚符箓，不事烧炼，不允信徒娶妻室、沾荤腥，须出家。

根据各地艺人的传说和道教在广西所表现出的特征分析，传入瑶区的道教主要是“正一道”的茅山派。崇鬼神，尚符咒，很自然地同瑶族的原始宗教相结合，与“师公”相互吸收、相互渗透、相互影响，进而逐渐演化为“师道同宗”之说，师的唱本与道的喃本、师的神祇与道的神圣大体相同，只是“师谓武教、道谓文教”而有所别，师主祈禳跳神，道主驱鬼超度，习惯似有不同分工。

4. 艺人

有些地区的宗教祭祀活动中的歌舞音乐，主要是由非宗教职业的民间艺人表演。比如富川、贺县等地的“还盘王愿”中“芦笙长鼓舞”、“长鼓舞”的表演者，完全是出身于长鼓世家的专门的长鼓艺人。这些艺人，按其职责一般可分歌师、舞师、歌娘、歌手、乐手几种。由于是专门、世家、艺人们的演技较高，表现力较强，因而娱人成分较浓。由上所述，不难看出巫、师、道三者的历史渊源、思想基础和表现形式，都有着千丝万缕的联系。他们是半专业性的“神职人员”，其最大的共同点是在宗教祭祀仪式中均歌舞作乐。“司巫掌群巫之政令，若国大旱，则师巫而舞雩。”① “敢有恒舞于官，酣歌于室，时谓巫风。”② 以歌舞音乐作为“事神”、“悦神”、“降神”的手段。“琴瑟击鼓，以御田祖，以祈甘雨，以介我稷黍，以谷我士女。”③ “先王以作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考。”④ 以歌舞音乐作为祈神、祭祀，甚至表达神鬼信息和传统的演教方式。瑶族的宗教祭祀仪式及其所孕发的歌舞音乐（含宗教人员与民间艺人所表演的歌舞音乐）亦同于此，两者间结成一个整体，有其自己的风格、理论和发展规律。

---

① 《周礼·春官宗伯》。
② 《尚书·伊训》。
③ 《诗经·小雅·甫田》。
④ 《易经·豫卦》。

二

瑶族宗教祭祀活动中的歌舞音乐虽说是依存于瑶族的宗教祭祀仪式，是其典仪法事各个程序中的重要组成部分，表现的对象为神，但所反映的内容决不仅仅限于教义科仪和神。这些歌舞音乐的表演者们（巫、师、道和民间艺人），借助唱词、舞蹈动作和音乐的表演，以神的人化（如雷神、三清、三元）和人的神化（如盘王、甘王、刘大娘）之手法，表现了瑶民族从远古至今的社会生活的纵向和横向的许多侧面。涉及的内容非常广泛，归结起来，可从如下八个方面加以概括。

（一）远古生活的依稀追忆

由于没有文字记载，人们对久远的蒙昧时代所知甚微。然而，在瑶族的宗教祭祀歌舞音乐中，却珍贵地留存了一些远古生活的依稀记忆。比如，金秀盘瑶在“度戒”时给去世的老师傅做道场所跳的《捉龟舞》，表现了躲身于葫芦内的伏羲兄妹遇洪荒之后，在乌龟的撮合下，历尽曲折，终于结婚繁衍人类的传说。兄妹结合，有悖人伦，显然只有在人类早期原始群婚生活时代才有可能发生，形象地再现了远古的依稀情景。此舞原由一名妇女表演，展示了母系制度下的母权权威。随着母系制的瓦解，父系社会的确立，此舞渐变为男性、师公表演，形式上反映了母系至父系的演化。再如，贺县土瑶在“还盘王愿”的歌舞表演中，保存一些对男性生殖器崇拜的动作和歌词，表明了对父系社会生殖器崇拜和远古自我崇拜的朦胧记忆。类似乐舞还有一些，对研究瑶族远古社会历史是非常宝贝的材料。

（二）神话传说的艺术形象

聪明智慧的瑶族人民，创造了许许多多可歌可敬的民间神话。这些寓意深刻的传说故事，在瑶族宗教祭祀歌舞音乐中均是其大歌特舞的重要内容。比如，盘王打猎遇难及其子孙造鼓复仇的神话，“还盘王愿”的祭祀歌舞大都触及，其中以富川县的《芦笙长鼓舞》、贺县的《72 套赶羊做鼓长鼓舞》尤为详尽，独具代表性。表演《72 套赶羊做鼓长鼓舞》的两位民间艺人，以其丰富的舞蹈语汇和贴切的模拟、借寓、比兴等手法，从拜鼓开始，用 72 套舞蹈动作生动地表现了盘王出猎、追羊、看羊足迹、野羊反壁、上壁、跳壁、盘王射羊、野羊装死、盘王看羊、羊踢盘王、盘王身亡、盘王子孙商量报仇、上山找羊、拔草寻羊、众人围羊、射羊、野羊身死、捶羊泄愤、捆羊、砍扛、串羊、抬羊、回家、众人看

羊、翻羊、撬柴、起灶、安锅、舀水、盖锅、架柴、点火、烫羊、刮毛、剖羊、剥皮、刮肠、撑皮、挂皮、锯木、刨树、挖鼓心、割皮、蒙鼓面、钉鼓皮、听鼓、试鼓、跳鼓、鸣鼓为盘王申冤等造鼓复仇的全过程，所有情节展现得淋漓尽致、细腻而又完整。再如，金秀坳瑶“游神”跳的《白马舞》，也演出了一个悲壮的故事：白马姑娘自幼偷师学艺，练得一身好拳脚。一日两位兄长外出贩盐、茶，不幸被土霸抢劫、杀害。姑娘闻讯，策马杀死仇敌，自己负重伤身亡。整个表演，一气呵成，其舍命为兄复仇的壮烈行为，栩栩如生。

（三）独具特色的重要事件

“盘古子孙拨座五湖四海青山，封为瑶地，任游天下落业。逢山吃山、逢水吃水，离田三尺，离水三寸，戽水不上，任瑶人耕管。阳鸟飞得过，船车马行不到，安生瑶人落业。”① 所引几句，真实地写出了瑶族人民的生活特点：背负大山，不断迁徙。这也是其宗教祭祀歌舞，特别是“还盘王愿”的歌舞音乐的重要内容。代表性歌舞有富川县过山瑶“调庙节”（“还愿节”）跳的《长鼓舞》、贺县的《单人还愿长鼓舞》、《36 套做屋长鼓舞》等。在《36 套做屋长鼓舞》中，歌舞者以细致的手法，入微地刻画了迁徙建屋的全过程：开始是找屋地、接着是量屋地、挖屋地、平屋地、找树、砍树、放树、削枝、断木、背木、挖坑、立柱、架大梁、架小梁、斗旁梁、架马、割茅、夹茅、拉茅、顶茅、盖茅、盖顶、压顶、下地、割屋檐茅、扫地、砍方、解板、锯板、刨板、合板、立桌脚、斗桌脚、安桌面、进屋、点火，把瑶族人民“今岁此山、明年别岭矣”的迁徙特点表现得惟妙惟肖。此外，贺县过山瑶的《花伞舞》，也以其跳荡起伏、幅度大而有力的舞姿再现了瑶族背井离乡，漂湖过海时遇狂风暴雨，与之搏斗，在盘王护卫下终于安然脱险的历史事件。

（四）不可磨灭的战争题材

瑶族是一个诚实的、爱好和平的民族，为了生存和安全，反抗邪恶、压迫亦势在必行，由是战争不可避免。从原始时代“战日月神”推出首批战神桑勒、桑勒宜开始，英勇的瑶族人民经历了无数可歌可泣的战争，涌现了无数拼杀疆场的英雄豪杰。如此悲壮的战争题材，也是瑶族宗教祭祀歌舞的重要内容。表现备战、操练兵马的有金秀、贺县等地盘瑶“还盘王愿”跳的《出兵、收兵舞》、

① 瑶人文书《瑶人出世根底》。

《棍舞》、《刀舞》、《斧舞》、《旗舞》、《剑皇舞》等等，严格地演习了各种兵器和战阵；表现战争场面、战斗情景的有金秀花蓝瑶“祭甘王”跳的《甘王打仗舞》、《雷王舞》，山子瑶“跳香火”跳的《九郎舞》等等，逼真地表现了甘王帮助南朝击退番兵、雷王与海龙王争斗、九郎用绿豆芝麻兵打败北番的英勇搏杀；祈兵保护丰收的有贺县盘瑶“还盘王愿”跳的《五谷兵马舞》、《祭兵舞》等，过过“引禾兵”、“锁禾兵”、“打禾兵”三个层次的表演，别出心裁地用兵保护五谷丰登；招兵赶鬼、驱邪的有金秀山子瑶“跳香火”跳的《招兵舞》、《双刀舞》，招来阴兵阴将赶鬼，手持兵器驱邪，是另一种形式的、歪曲表现的战争。这在宗教祭祀活动中，倒更觉自然。

（五）劳动生活的真实写照

瑶族祭祀歌舞音乐还描绘了瑶族人民各个历史阶段的劳动情状，折射了由渔猎生活到农耕文化的发展轨迹。贺县瑶族在“还盘王愿”、“度戒”、“褂灯”、“跳丧”等场合所跳的《捉龟舞》，形象地表现了找龟、赶龟、捉龟、背龟、杀龟、分龟等渔猎时代的生活遗风。金秀坳瑶“游神”所跳的《三郎舞》，着重刻画了猛兽三郎的张牙舞爪、不可一世，瑶族猎人与之殊死搏斗的情景，同样也是渔猎生活的反映。都安、巴马的布努瑶在“达努节”中跳的《铜鼓舞》，叙述了瑶族始祖母密洛陀的三女儿居深山辛勤耕耘，但野兽为害，糟蹋庄稼，三女儿敲起母亲送给的铜鼓驱赶，于是铜鼓成为祭祀丰收的象征。无独有偶；金秀茶山瑶“做洪门”的《跳六郎》也表现了六郎开荒种地，驱赶偷吃五谷的山猪、野鸟，获得丰收的史实。这些，显然都是尚未完全脱离狩猎时代，还处于早期家农文化的真实写照。而《木连舞》、《春堂舞》所反映的丰收景象，则显示出农耕文化发展的相当水平。

（六）民风浓郁的爱情生活

爱情这一永恒的主题，也是瑶族宗教祭祀歌舞音乐的重要内容。比如，金秀盘瑶的“跳盘王”，除师公歌舞乐神外，还需三男三女陪伴盘王，在“盘王歌”的演唱中，常常穿插爱情对唱。再如，贺县瑶族的“盘王舞”，除师公及其替身歌舞外，亦需三个贞洁的童女、三个童男和两名歌师歌娘围歌堂，唱各种各样瑶歌取悦盘王。这当中，关于爱情的题材，占有相当比重。还有，富川过山瑶“还愿节”中的《长鼓舞》，在表演艺人的后面，另有三男三女和一歌师歌唱，同样敬献给盘王不少情歌。富川红头瑶“跳盘王”的《踏歌堂》，完全是青年男女们同歌共舞，寄托感情的向往，以表冲破封建樊篱，追求自由幸福的美好愿望。融安盘古

瑶的“巍盘王”更为有趣，除师公歌舞之外，另有一人饰盘王、一人扮何娘娘，偕同四名女歌手席地而坐，围成歌堂，彼此间盘歌问答，妙趣横生，如演戏一般直接表达爱情。富川平地瑶“还盘王愿”所跳的《芦笙长鼓舞》则是另外一番情景，第二套的整个乐舞表演，就是把“美女双双”奉献给人皇（盘王）……由上所举，大致已窥探到瑶族祭祀歌舞音乐中所表达的人与人爱、人与神爱的基本特点，感受到歌堂情歌对唱形式的浓郁风情。难怪宋人沈辽《踏曲》有如下描述：“湘水东西踏盘去，青烟白雾将军树，社中饮酒不要钱，采神打起长腰鼓。女儿带环着曼布，欢笑捉郎神作主，明年二月近社时，载酒牵牛着父母。”

（七）日常生活的艺术再现

瑶族宗教祭祀歌舞音乐甚至还把日常生活题材也纳入其中。比如，金秀茶山瑶“做洪门”的《女游舞》，描写了海底龙王女儿为“做洪门”的“咚咚”鼓报所吸引，梳妆打扮，准备参加盛会，感受人间快乐。这当中，着意表现的是龙王三女儿梳妆打扮的全部内容，以比拟的手法活灵活现地刻画了她各种情态的整头、整袖、展袖、整腰、整膝、甩巾、亮巾等日常生活动作，亦是一番别有风味的朴素美。同类例子还有茶山瑶“还花”仪式中的《三元舞》（又称《花王舞》），更是把花婆赴宴前的梳妆打扮过程表演得栩栩如生，其上元表演了散发、梳发、绞发、盘发、结辫、整顶、洗手、照镜、倒水、起身、整头、洗耳、洗肩；中元表演了扫袖、洗胸、整腰带；下元表演了洗膝、洗脚腕、扎绑带。所有这些普普通通的日常生活，都用特定的艺术手法予以艺术的再现，从而揭示了瑶族独特的爱美观。

（八）宗教祭祀的祭典科仪

瑶族宗教祭祀歌舞音乐最重要的部分，较因定的程序化表演，无疑是宗教的祭典科仪和教规教义的艺术化演习。归纳而言，每项祭祀活动的科仪性歌舞，大体按下述程序进行。

首先是表现请神的《功曹舞》（金秀茶山瑶“做洪门”、山子瑶“跳香火”），传令功曹请神去。然后是迎神的准备工作，这有打扫卫生《解秽舞》（茶山瑶“做洪门”）、上香接神的《上香舞》（茶山瑶“做洪门”、花蓝瑶“祭甘王”）、《启香舞》（贺县“跳盘王”）。再后是请神入坛排位，同时逐一演唱诸神的来历，计有《开坛上光舞》（金秀盘瑶“还盘王愿”）、《开坛舞》（坳瑶“游神”）、《接众圣舞》（盘瑶“跳盘王”）、《接祖师舞》（金秀“还盘王愿”）等等，往后的各种祭祀仪式和纯宗教活动，主要有：一般性祭祀的《铜铃鲜》（贺

县、融安"还盘王愿")、《黄泥鼓舞》(坳瑶"跳盘王");专门祭祀日、月、水神的《三师舞》;供物敬祭的《杀吊猪》、《公鸡舞》(茶山瑶"做洪门");献技艺祭祀的《文武舞》(茶山瑶"做洪门"、《祖公舞》花蓝"祭甘王");祈禳祭祀的《香火舞》(山文瑶"跳香火");驱邪去秽的《跳五海》(山子瑶"跳香火");超度亡魂恶鬼的《功德舞》(茶山瑶"做功德")、《舞灵舞》、《打醮舞》(茶山瑶"做道场"),《簸箕舞》(贺县"做道场");驱赶厉鬼的《师刀舞》(山子瑶"跳香火")等等。最后是送神回去的《扫蓝摇》("祭甘王")。

其实,这些所谓纯宗教性的歌舞表演,也是对现实生活的反映,只不过是歪曲的反映罢了。

综观上述,不难发现瑶族宗教祭祀歌舞音乐的内容简直就是一部瑶族社会的百科全书,远远超出了宗教祭祀的科典仪规。如此不遗余力地表现这么丰富的内容,决不仅仅是起到乐神、娱人的作用,更不是为了表现而表现。至少说,客观地给人们灌输以必备的历史知识、社会知识、生产知识和生活知识,对青年人进行生活规范和劳动技能的再教育。可以说,整个宗教祭祀的歌舞表演,就像一座大课堂,教会给人们生存的一切本领。

三

如前所述,瑶族宗教祭祀活动及其歌舞音乐起源于远古的原始宗教信仰、巫和其"降神"、"事神"、"悦神"表演,其表现形式的最大特点是融歌、舞、乐于一炉,歌唱、舞蹈和器乐三者既各有其特定的表现形式,又有机结合,相互支持,相互陪衬、相互补充,构成一个统一的艺术整体——乐舞。乐舞之中,舞是重要的一环,这对起源于巫,以巫为基础的瑶族宗教祭祀歌舞而言,尤其如此。

按舞蹈的表演规范,瑶族宗教祭祀歌舞中的舞,基本可分为三种类型:一是程序化舞蹈,多在祭祀中的请神、降神、赞神、送神等场合表演,如《功曹舞》、《开坛舞》、《上光舞》、《接众圣舞》、《接师傅舞》、《三师舞》、《扫坛舞》等等,内容主要是表现神的出身根由和赞其德能功绩,动作套路大体相似,风格古朴、节奏沉稳,情绪虔诚,充满着莫测的原始神秘感;二是特征性舞蹈,多在祭祀仪式中的"事神"、"悦神"、"悦祖"等场合表演,如《女游舞》、《木连舞》、《春堂舞》、《棍舞》、《刀舞》、《三元舞》、《旗舞》等等,以现实生活题材或人化的神为主,广泛吸收民间武术、杂技、武打和日常生活中的舂堂、甩木连、梳妆等动作,集中表

现某一特定情境的特定动势和特定造型，形象生动，节奏活泼，情绪多变，表现性较强，生活气息浓郁；三是情节性舞蹈，也多在“悦神”、“悦祖”当中穿插表演，如《跳六郎》、《祖公舞》、《36套做屋长鼓舞》、《72套赶羊做鼓长鼓舞》、《甘王打仗舞》等等，有人物和简单的故事，以生活中的各种动作为基础，按内容予以提炼，配合说白、对话、演唱，综合推进情节的发展，表演较为逼真，颇有兴味。

瑶族宗教祭祀中的舞蹈表演，场面上有如下要求。

（一）服饰

巫、师均着专门长袍法衣，似傩之红袍，佩金饰银，色彩斑斓、艳丽，头戴五色花帽，飘带纷飞；道公衣冠较素，多为单色，长袍飘逸，似有仙风，民间艺人则着本民族服装，短打扮，干净利落。

（二）面具

部分地区（如茶山瑶、防城板瑶等）师公在祭祀中的请神舞蹈中，每请一神须戴该神面具扮演该神，伴随喃唱该神来历、功神，起舞颂赞该神。这显然是傩舞面具的延续发展，除各门各道的祖师神外，又增加了许多有地方民族特色的人神、祖先神和民族神。

（三）道具

巫、师、道祭祀舞蹈时，均执行术之法器，如筒、板、令旗、卦、师刀、枪、棍、剑、碗、伞、幡、铃、鼓、锣、钗、扇、巾、帕等。每种法器均有各自的法力，持它可以通神、驱邪、除魔，所以法器亦为舞之道具。这同中原古巫基本相似。民间艺人表演的祭祀舞，常以乐器作道具，如长鼓、黄泥鼓、芦笙、锣、鼓、钗等。一方面，边奏乐边舞蹈，形成乐舞结合，展示本民族的特色；另一方面，又以乐器虚拟表演，突出其道具性能。

（四）鸣鼓

师公祭祀舞以蜂鼓为主奏乐器，有“蜂鼓不响不开腔”、“以鼓为戒行三罡”之说，可见蜂鼓在师公祭祀舞中的重要性；民间艺人的祭祀舞，则击长鼓或黄泥鼓相伴，同样无他物可取代。两者之鼓虽然不相同，但都以鼓作乐。前者从乐器形制到运用显然是中原古巫遗风：“先鼓以警戒”①，“击土鼓以乐田”②；后者的

① 《史记》。
② 《周礼》。

乐器形制及其乐舞韵味，却倾吐出地地道道的民族之情。

（五）神坛

瑶族宗教祭祀舞蹈须设神坛，“无坛不作舞”。神坛在室外多筑土台为之，在室内则以高桌设置，非常神圣，挂始祖及主要神灵画像，是安置祖师、祖先和神灵的场所，祖、神未安，何以祭祀作舞？

风格古朴的瑶族宗教祭祀舞，原始宗教舞蹈的沉淀较多，巫风浓郁，其主要特征，拟从如下三方面探索。

1. 基本动作

（1）脚法：一是“禹步”，“禹劳于治水，生偏祜之病，病后步不相过，人曰禹步”①；二是“罡步”，行罡步斗，是师、道、巫祭祀舞中的主要步法，计有“三星罡”、“七星罡”、“祖师罡”、“藏身罡”等几十种；三是“踏步”，多为“蹲踏”即一腿半蹲，另一腿屈膝踏地，俗称蹲踏步；四是“点步”，亦多为“蹲点”，也是一腿半蹲，另一腿屈膝点地，俗称“蹲点步”。

（2）手势：采用最多，特点最突出的是宗教色彩浓郁的以手指动作变换的“手诀”。瑶族祭祀舞，常借助这种神秘的手势来通神、镇鬼邪。每种“手诀”，都有其特定的功能，如，象征神力的有“三元诀”、“金锦光”，模拟艰险的有“七星乱山诀”、“山刀水斧诀”，镇鬼避邪的有“大令刀”、“齐兵诀”，表示吉祥的有“日月毫光”等等，总计约有两百多种。

（3）胯摆：一是胯部快速地横向摆动；二是胯部柔缓地环圈（顺时针或逆时针）悠缓转动。

2. 舞姿造型

基本为“蹲点式”。巫、师、道多呈凤凰舞姿，即一手举于头顶，一手按胯，下蹲微偃、步蹇，取“蹲点步”脚法，同古代的“偃巫跛现”的巫舞舞姿、步法非常相似②。民间艺人多呈捧月式，即双臂平肩抱圆，取“蹲踏步”或“蹲点步”脚法，发展了古巫造型，美观大方，精神振作。

3. 律动特征

（1）颤：双腿屈膝向前顺出自然颤动，较为规范，幅度颇大。这是瑶族宗教祭祀舞最突出的律动待征，巫、师、道艺人均用，几乎每一个动作都颤，贯穿于

① 《尸子》。

② 荀子：《玉制篇》。

整个表演的始终。

（2）晃：头部、上身向前、后、左、右来回晃动，形成颤中带晃的律动特征。巫、师、道尤其见长，多用于扮神表演，给人以扑朔迷离、玄乎神秘的感觉。

（3）扭：身体在运动中扭身摆胯的侧身动势。在艺人的长鼓舞表演中韵味尤浓，如“倒鼓过身”、“莲花盖顶”、“走梅花脚”等，扭的异常妖娆优美。

（4）蹲：双腿屈膝成全蹲或半蹲的矮式韵律，贯穿于瑶族所有的宗教祭祀舞中，也是其舞姿的基本造型。蹲得矮不矮，矮到何种程度，是评价表演者技艺的重要标准。

（5）贴：道具和手势均贴身而舞，如古人所述“以长鼓绕身而舞”（顾炎武《天下郡国利病书》）。这在狭窄的场地或高桌的表演特别重要，既要动作流畅，又不能相互碰撞。

（6）圆：舞姿动势需圆溜顺畅，如“花鼓”、“大小莲花”、“倒鼓”、“行罡步”等等，上下左右，均绕转成圆圈，其韵律如行云流水，自然优美。

（7）同：同手同足起步而舞，也遍及瑶族的祭祀舞中，如“跳马步”、“提袍跳”、“悠手”、“三罡转身步”、“点弹步”等。同于同足舞蹈，看似有些别扭，拐逆日常生活动作规律，但艺人们舞中各部位配合巧妙，非但不别扭，反而显出另一番风味，独辟蹊径。

瑶族宗教祭祀舞的“颤”、“晃”、“扭”、“蹲”、“贴”、“圆”、“同”等律动特征的形成，一方面是巫、师、道们向神表演的需要“颤”、“晃”、“扭”、“蹲”的律动，能给人神秘莫测、玄乎、奥妙的感觉，有若神灵附体，活灵活现地表现出神的形象。另一方面，这些律动特征非常凝练，又是源自瑶族人民的生产方式、生活习俗以及总的文化背景。比如，瑶族居住山区的地理环境，使其长期爬山越岭形成的躬背曲身的习惯，给“蹲”的律动予以启示；日常的挑抬、戽水、踩碓等劳动所导致的颤悠、摇晃的动势，又为“颤”、“晃”的韵律提供了基础；侧身过悬崖狭路，伐木、开山、挥砍刀的扭摆侧身，背木、挑担的扭腰换肩等动作，则又都蕴含了“扭”和“同手同足”的韵味。这一切，积淀日久，便会逐渐形成如上特征的律动美感，运用于祭祀舞中。

四

瑶族宗教祭祀歌舞音乐中的音乐，包括宗教祭祀的仪式音乐、舞蹈音乐和风

俗性的唱乐。他们密切地配合各项宗教祭祀的科范仪典，贯穿于各项法事的始终，起着烘托气氛、渲染法事情节的作用，同时，在祭祀的各种娱神活动中，音乐又以其独特的魅力，或伴奏（唱）舞蹈、或围堂歌，使其祭祀仪典更加丰富多彩，富于情趣，按音乐体裁划分，瑶族宗教祭祀音乐总体上可分为歌腔和器乐两大部分。

（一）歌腔

所谓歌腔，是指在祭祀活动中的喃神、念咒、诵神、咏神时发展起来的具有咏唱特点的声腔和围歌唱中的韵唱、歌舞中的伴唱，是瑶族宗教祭祀音乐的主体。这种歌腔的艺术形态，是一种有词有曲、词曲结合的声乐艺术品，主要用瑶语、本地汉语（如桂林话、柳州话）和粤语演唱。

无论是用哪种语言演唱，这些歌腔的词大都记入巫、师、道的经书、喃本或民间传抄的歌书（如《盘王大歌书》）中。它的形成和发展深受中原古代诗词的影响，其风格韵味同竹枝词非常相似。基本形态是七言四句，双句押脚韵。为突破韵律的方整性，使其更加活泼，常常在七言四句的基础上作如下一些变化：一是变第一句，形成变体的三七七七、五七七七、三加三七七七句式；二是变第二句，形成变体的七五七七、七三七七、七四七七、七六七七句式；三是变第三句，形成变体的七七五七、七七四七、七七三七句式；四是变第四句，形成变体的七七七五、七七七九句式；五是变第一、第三句，形成变体的五七五七、三七九七句式；六是变第一、二句，变体的五五七七句式；七是变第三、第四句，形成变体的七七五五句式；八是变第一、第四句，形成变体的三七七九、三加三七七十一句式；九是变第二、第四句，形成变体的七九七九句式；有时候甚至第一、第二、第四句都改变，形成别有情趣的三加三九七九句式；有时又在某句（主要在第三句）的七言之中加衬词，如：黄巢养女勇如男，骑上马背使刀枪；能使刀哪啰哩能舞剑，扬鞭跃马奔沙场。第三句本来也是完整的七言，在此把前四言与后三言断开，中间插入“哪啰哩”三字衬词，句式倏然活泼有趣。

这些歌腔的曲则由瑶族宗教祭祀歌舞音乐的主持者、表演者巫、师、道和艺人们一代一代地口传心授，一辈辈传承下来，并在各项法事的实践中逐渐发展、逐渐成型。瑶族宗教祭祀音乐的种种歌腔形态，是由祭祀活动的科范仪典和不同的“悦神”方式决定的，不同的科仪，不同的悦神表演，形成了如下的不同歌腔形态。

（1）喃神腔：是师、道、巫们轻轻喃神的声腔。所喃之神包括整个祭祀活动

中的所有神祇。喃神腔所喃的对象是神鬼，是喃给神鬼听的，因而声音很低很弱，有时甚至听不清楚。从音乐角度看，它有一定的音高起伏，但尚未发展为成型的声腔，还是一种嘀咕似的吟诵，语调清幽，节奏顺畅自然，完全从属于喃词的声调和韵律。由于喃词的格律非常严谨、考究，故而喃神腔在音调的高低变化和节律的快慢缓急上，仍有一定的规律。喃词各字的音律，虽然多数还处于游离状态，但句首字的起音和句尾字的落音，已基本趋于规范；喃神的速度虽变化多端，但趋势上常常是由慢而快，其节律亦渐趋规整。

（2）咒腔：是宗教祭祀仪范中念动各种咒语的声腔。所念咒语名目繁多而庞杂，概括而分可归成两类。一是有符咒，多在捉妖、降魔、驱邪、禁鬼等法事中一边画符一边念叨，段落起止常摇师刀提示。这类咒语一般都没有实词意义，多为虚词，念动时常一气数遍，各字的音律亦多游离，亦未形成定型声腔。二是无符咒，只念咒不画符，咒文为有切实意义的实词，句式规范，节律清晰，各字的音律比较稳定，速度、韵律也比较稳定，有明显的节奏节拍，一字一音，各音均分律动，仅段末落音拖长，已初步形成歌腔雏形。念这类咒语，多以木鱼击节衬托。

（3）诵神腔：是祭祀法事中诵报诸神身世根由与功德的声腔。多在诸神入坛排座次时咏唱。诵词各字音高稳定，有简洁朴素的旋律线，三音组式行腔；音域多在八度之内，不宽；节律规整，节奏节拍明显，多为上下句式或变化平行句；句读清晰，没有拖腔；除段落首尾有固定衬词外，其余皆无衬词；实词时值基本为均分律动，每拍两字，句末则一拍一字，由是形成了七言四拍句、九言五拍句、十一字六拍句等形式。贺县《五谷兵马舞》所唱在羽、宫、商、角四音五度内行腔，上句落商音，下句落羽，呈四度骨架，其节奏律和其整个气韵，堪称此类代表。这类诵神腔，多用法器击节伴奏。

（4）韵唱曲：是法事中韵唱祖、神功德业绩或围歌堂中广泛演唱娱神、娱人的歌腔。按其歌腔所表现的内容和展示的音乐风格，亦划为两类。一是韵唱祖、神功德的歌腔，即宗教性颂赞歌曲，由师、道演唱，俗称“师腔”或“巫调”。行腔音域较宽，多超过八度：音乐性较强，旋律线蜿蜒起伏，有一定跳荡，波动幅度较大；节律舒展，多衬词衬句，有较浓的抒情歌颂气氛；结构多为上下句或四句头，段落完整。二是围歌堂中演唱的歌腔，多由歌师、歌娘和民间歌手演唱，其实都是当地的日常民间歌曲，虽引入宗教祭祀活动，但其娱人成分仍是主要的，其风格韵味因地区、支系的不同而差异较大，但同本区本支系的民间歌曲

却基本一致。金秀山子瑶和贺县、富川等地“还盘王愿”中围歌堂所唱，皆属此类典范。

（5）歌舞曲：是宗教祭祀仪典舞蹈和悦神、悦人舞蹈的伴唱歌腔。按舞蹈内容，亦可分为表现神的仪式性舞蹈和取悦于神和人的“人化”舞蹈。但无论哪一种舞蹈，其伴唱歌腔都是来源于当地的民间歌曲，但又根据舞蹈的节律要求有些改变，使之节奏鲜明句读清晰，结构方整，突出其强烈的舞蹈性。富川“红头瑶”、“踏歌堂”不用说，其表演本身就是踏歌形式，所唱与生俱来已属节奏强烈的舞蹈歌曲。金秀的《香里歌》、融安的瑶族山歌却不然，作为普通民间歌曲，它抒情、婉转、悠扬，是典型的节律松散性山歌。但是，《香里歌》引作“做洪门”的《功德舞》、《藏身舞》、《跳六郎》，融安瑶族山歌引作《长沙鼓舞》的伴唱后，音乐在节奏、句读、韵律、结构等方面，有了根本性的改变，变得适宜伴舞。贺县过山瑶的《单人还愿长鼓舞》，甚至还将民间唢呐曲调改为伴舞歌曲，同样不失舞曲韵味。这类歌腔，除《踏歌堂》外，都有鼓、锣、镲跟腔伴奏，以强调舞蹈节奏。

（二）器乐

瑶族宗教祭祀中的器乐，主要是击奏乐和鼓吹乐，用以烘托法事的念咒、画符、禹步、踏罡步、手决等科仪和行术时的神灵附体、腾云驾雾、呼风唤雨、降妖捉鬼、驱魔赶怪等动作的描绘，渲染神秘的宗教气氛，同时还为各种祭祀性、娱神娱人性舞蹈伴奏，为各种法事中的吟诵性和乐神乐人中的表演性歌腔击节。

乐器之中，蜂鼓是师公乐舞的主奏乐器，也是师公法事的象征，其源可溯至周代的土鼓，从古至今一直用于祭祀科仪；盘瑶的长鼓、坳瑶的黄泥鼓则分别是该两支系的代表性乐器，亦是代表性舞蹈《长鼓舞》、《黄泥鼓舞》的主奏乐器和象征。应当说这三大乐器在瑶族整个祭祀科仪活动中地位最独特，不可取代。乐队的组合，师、道公是有区别的：师公多用蜂鼓、皮鼓、大锣三大件；道公则用小鼓、钗、锣三大件作基础。民间艺人所用，则比较复杂，一般以本支系的代表性乐器为基础（如布努瑶、白裤瑶的铜鼓、盘瑶的长鼓、坳瑶的黄泥鼓等），再适当加入其他乐器。按音乐体裁划分，瑶族宗教祭祀活动中的器乐，大体可归入下述五类。

（1）鼓乐：完全由鼓组成的乐队。音色统一，特点突出。代表性的有花蓝瑶《祭甘王》的“瓦鼓队”和坳瑶“跳盘王”的“黄泥鼓队”。前者由瓦鼓和皮鼓组成，运用瓦鼓两头的不同音高（相差五度）、不同音色和皮鼓鼓心、鼓边等不

同音响，奏出了非常丰富的生动活泼的音响节奏。其基本节奏型有数十种，多为非对称的运动式律动，有力地配合了《三师舞》、《雷王舞》、《甘王打仗舞》等情绪强烈的舞蹈表演。后者由一个母鼓和2—4个公鼓组成，也是取两头的不同音响和鼓边的不同音色，构成有趣的音响，奏出不太常见的紧缩式节奏型，形象地配合了深沉、简朴的《黄泥鼓舞》表演。

（2）锣鼓乐：是以锣、鼓等不同音色乐器为基础组成的击奏类乐队。音色较丰富，音响较强烈。常见者有普通“锣鼓队”和“蜂鼓鼓锣队”两种。普通锣鼓队主体有鼓、锣、镲三大件乐器，运用锣、鼓、镲三种乐器的不同音色、不同奏法，可演奏出千变万化的节奏型，能表现各种不同的意境和感情色彩。常见节奏型为均分律动的三字句、五字句、七字句和三拍一锣、四拍一锣等各种变体。主要用以伴奏茶山瑶《功德舞》、金秀盘瑶“跳盘王”的《出兵收兵舞》、山子瑶“跳香火”的《招兵舞》、《九郎舞》、《跳五海》和坳瑶“游神”的《开坛舞》等舞蹈和道公的各项法事、场面的气氛渲染。“蜂鼓鼓锣队”主体则是蜂鼓、皮鼓、大锣三大件乐器，采用蜂鼓的不同音高、皮鼓的不同奏法和锣的不同音色，亦可演奏相当复杂的节奏型，表现出古朴、虔诚的感情色彩和神秘的宗教境界。常用节奏型为短促的三字句和各种切分的三字句、五字句。主要用于师公的各种法事和茶山瑶“做洪门”的《女游舞》、《公鸡舞》等舞的伴奏。

（3）鼓吹乐：是锣鼓乐和吹奏乐器共同组成的乐队。熔节奏性乐器与旋律性乐器于一炉，音色更丰富，音响更强烈。常见者有“唢呐锣鼓队”，编制有唢呐和战鼓、小鼓、乳锣、大锣、小锣、碗锣、大镲、小镲等乐器。这里面，唢呐要成双，击乐要鼓、锣、镲三件俱全，至于每种乐器的大小、数目等可酌情增减。运用唢呐高亢、粗犷、激越的嘹亮音响和锣鼓乐层出不穷的节奏变化，形成了较为完整的成套曲牌。如《过乡牌》、《岭西牌》、《过街牌》、《大开门》、《小歌堂》、《大歌堂》、《出拢盏》等等，均源自本地区的民间吹打乐。但演奏技法稍有改变，更适宜宗教祭祀。多用于贺县“还盘王愿”中的《启香请圣》、《出兵收兵》，以掀起虔诚、炽热的庄严气氛；亦用以为乐神娱人的表演性舞蹈《36套做屋长鼓舞》、《72套赶羊做鼓长鼓舞》伴奏。

（4）鼓吹号子乐：是在鼓吹乐的基础上，再加以人声号子的呼喊。熔节奏性、旋律性乐器和声乐于一炉，音色音响和表现力更加丰富。常见者有“芦笙长鼓乐队”，编制为两支芦笙、一支竹笛和两面小型长鼓、两面小锣、三面大长鼓

等乐器。这种编制，体现了道家与本民族传统的结合。两面小锣为舞者所持，源自道人持金锣作法器的仪典；芦笙在宋代已为瑶族所有，[①] 和长鼓一样均为瑶族的古传乐器。竹笛、芦笙的旋律为五声羽调式，羽、宫、商、角、徵七度行腔，和音强烈，节奏有力；击乐器随腔烘托，错落有致，气氛欢腾；高亢激昂、振奋人心的人声号子在羽宫系统的商调式上，与主旋律形成同主音的多调式结合，这在民族民间音乐中非常罕见。传统曲牌有《头拜上四》、《美女双双》、《座堂七》、《竹鸡扒泥》、《坐边七》、《五脚尖》、《堂堂上》、《三人鼓》、《东北起头七北鼓》等十二套，分别代表瑶族十二姓（十二节牛角），每曲伴奏相应的同名舞蹈，乐舞紧扣，结为一体，不能混用。音乐和舞蹈动作形成了严格的程序，舞蹈动作完全受音乐节奏、感情的制约。每套音乐的曲式结构一般以抒情优美的三拍子（或散板）开始，中间转入强烈规整的二拍子，后转五拍子（或散板），前呼后应，非常完整。

（5）法器乐：是师、道们行法使用法器（限击奏乐器）所奏之乐。他产生于法事，紧密配合法事，也服务于法事。按其表演形式大体可分为下述三种类型。一是击节行法而舞，如茶山瑶“做洪门”的《和尚道》，师公扮作道公，以行法之道鼓边击边舞；再如金秀盘瑶“还盘王愿”的《捉龟舞》，四位师公各执一副镲行法，击节而舞；茶山瑶的《功德舞》，道公们则分别执锣、鼓、钗等乐器，行法之中击节舞蹈。二是击节行法韵唱，如茶山瑶“做洪门”的《请功曹》、金秀盘瑶的《还盘王愿》、贺县瑶族“还盘王愿”中的《五谷兵马》等，师公们手执铜铃行法，边摇边韵唱；再如金秀盘瑶“还盘王愿”的《开坛上光》，两师公执铜铃、两师公执镲，一边行法请师入座，一边击节韵唱赞神。三是击节行法合乐，如茶山瑶《跳茅山》，道公执小锣行法，同时击节伴和场外唢呐；再如茶山瑶“做道场”的《舞灵舞》，两道公分别执大小镲，一边行法超度，一边击节支持鼓吹乐队的演奏，相互结为一个有机的整体。上述这些法器乐的形成，道教影响甚笃。

毋庸置疑，瑶族宗教祭祀音乐如同宗教祭祀科范仪典一样，是个复杂的综合体。本民族原始宗教音乐是核心，发展中不断吸收中原“尸”、“傩”、“楚巫”和道教音乐的因素，而后逐渐充实。由于瑶族宗教祭祀活动的主持者、表演者们都是生活在人民群众中间（不出家）的巫、师、道和艺人，其祭祀活动本身有很

---

① 范成大：《桂海虞衡志》。

大一部分实质上又是以人为对象，是娱人，因而同本地区、本民族的民族民间音乐的关系也非常密切，交融益深。如此，瑶族宗教祭祀音乐长期以来自然得以熔多地区、多民族、多成分的音乐于一炉，形成一个形式多样，结构复杂，层面丰富的统一体。

（原载《新亚学术集刊》1994 年第 12 期）

桂、黔、滇少数民族梅山教传统仪式与仪式音乐的比较研究

杨民康　吴宁华

根据学者们的长期考察和讨论，可以发现在广西、贵州等地，既没有像新疆、西北少数民族的伊斯兰教，西藏、甘青、内蒙古的藏传佛教以及云南的南传佛教那样以一个民族为主，多民族共有的人为宗教类型；也甚少像云南的哈尼、怒、基诺、佤和东北的鄂伦春、鄂温克、赫哲等山地民族中常见的较质朴、原生性强的自然宗教；而较多存在看似宗教文化上各不相属及民族来源各异，而实际上却在信仰方式上趋于一致，乃至带有横向传播因素特点的准宗教类型。这样的例子，可举出主要存在于黔、滇、桂交界多民族杂居区的傩坛信仰和桂、滇交界多民族杂居区的梅山教信仰。在中国其他地区的文化信仰中，还可举出东北满、蒙古和诸山区民族的萨满信仰，藏、甘、青、川、滇一带藏、纳西等民族中的苯教信仰等。①

同样，在广西（或贵州）这样多民族共同居住的条件下，如今尚未看到像其他地区那样有统一的人为宗教背景［如藏传、南传（小乘）佛教］和以单一民族为主的舞乐文化圈（如藏族谐舞和傣族象脚鼓舞）的情况。但是，却可以看到另一种与此类似而程度不同的、多民族间因文化上的互相影响和传播所导致的文化趋同现象，即不同民族的传统文化由某些共同的文化环链或纽带联系起来，形成一个相对松散的多民族音乐舞蹈文化联合体。比如，在广西的壮、毛南、仡佬、瑶等主要民族之间，便存在着一个共同的文化环链或纽带，就是以梅山教为主的师公道公祭祀习俗，其中含有的祭祀经腔、师公舞音乐和师公戏等不同的民

① 杨民康：《西南民间信仰仪式音乐的地域性——跨地域性文化特征》，载曹本冶主编《中国民间信仰仪式音乐》（云南卷），云南人民出版社2003年版，第27—60页。

族艺术体裁因素，便是这样一个多民族音乐舞蹈文化联合体。从瑶族传统祭祀仪式的情况看，在很大程度上已经融入了这个文化联合体，并成为其中一个重要组成部分，这就是本文要追问瑶族传统祭祀仪式与梅山教文化之间关系的一个重要目的。

在上述诸信仰类型中，桂、滇交界的瑶、壮、汉、毛南、仫佬、侗等多民族杂居区分布传播的梅山教信仰，近十余年来得到学界的特别关注。[①] 当我们以瑶族的“还盘王愿”和“度戒”仪式为对象做了初步讨论之后，再进一步从该类仪式文化的内、外部关系加以分析，便可以窥知前面所讨论的诸瑶族传统仪式音乐是其内部因素，同梅山教有关的其他民族传统仪式音乐则是外部因素。再以文化人类学关于“大、小传统”的观念[②]看，瑶族传统仪式音乐（尤其是个案）是瑶族的本土小传统，梅山教乃至道教、佛教文化是多民族和跨地域传播分布的大传统。在上述两对关系上都须注意的是，若欲解释前者的现实状况，必须引入后者作为文化背景参照因素。因此，本节即意在将前面所论述的瑶族传统仪式及仪式音乐纳入到这个“大传统”文化背景中，对其文化意义加以进一步观照。

一、 信仰体系及传统仪式

1. 教派特征——师公（武道）与道公（文道）

如前所述，云南与广西蓝靛瑶的宗教信仰带有较多的道教文化成分，其特点在于可分为“师”、“道”两派，其中的“师派”综合了早期天师道、梅山教和后期道教正一派的信仰因素。同时，蓝靛瑶道教的“师派”还与主要分布在广西的汉、壮、毛南等民族的“师教”同源，属民众道教的“梅山教”支脉。比较而言，以盘瑶为主的其他一些瑶族支系在宗教上具有更多的盘瓠信仰的成分，具

---

① 宋恩常：《〈游梅山书〉的价值》载广西瑶学会编《瑶学研究》第四辑，广西民族出版社1997年版，第538—541页。顾有识：《壮侗语诸族梅山教人物神祇考》，《广西民族学院学报》（哲学社会科学版）1995年第3期，第29—35页。张有隽：《人类学与瑶族》，广西民族出版社2002年版，第59—72页。杨民康、杨晓勋：《云南瑶族道教科仪音乐》第五章，新文丰出版公司2001年版。杨民康：《西南民间信仰仪式音乐的地域性——跨地域性文化特征》，载曹本冶主编《中国民间信仰仪式音乐》（云南卷），云南人民出版社2003年版，第27—60页。

② R. 雷德菲尔德（Robert Redfield）在其《农民社会与文化》（*Peasant Society and Culture*. Chicago: University of Chicago Press，1956）一书中最先提出“大传统”（big tradition）和“小传统”（small tradition）这一分析模式，如今已常为中外学者乐于借用。

体表现在这些支系均较重视“盘王节”或“还盘王愿”的仪式活动，其道教信仰成分中也较少正一派（道教）因素。

云南各地蓝靛瑶均流传一种说法，即“道派”重文、“师派”重武。对于两种教派各自宗教文化内涵特征的区分来说，这种比喻是十分形象的。对于此说，似可从以下几个层次进一步加以解释：

其一，对两派区分文、武的最浅显而表面的解释，是度道戒不能杀生，不仅牲畜、家禽，连鸡蛋都不能打碎，故为文；度师戒可杀生，凡日常生活和宗教仪式中有关杀牲之事皆可为之，故为武。说得更确切一点儿，按一般道教戒律，杀生是有悖于教义的。但由于瑶族道士平时居家，不仅在日常生活里食荤，而且在举行宗教仪式时都要杀牲祭神。故此，杀生之责自然而然就让戒律较为松弛的师公来承担了。并且，由于多数度道戒者同时也度师戒，或一家人中分别度道戒和师戒，故日常生活里杀牲便不成为问题。

其二，对两派区分文、武的另一种解释，是道公管死（阴），凡为死人祭祀亡魂，祈祷超生等法事主要由道公主持；师公管生（阳），凡为活人驱鬼治病、消灾免难一类法事主要由师公主持。在“道派”法事中，道公的行为着重念诵经文，兼搞步罡踏斗，所请的神也偏重于“三清”、“九帝”等文神；师公的行为则降神作法与念诵经文并重，为护坛驱鬼，常常吁请呼唤像“真武”、“四帅”、“五雷神将”等武神，在瑶族经书里还尊奉真武为本派祖师之一。与此相映成趣的是，汉族道教中也素有文派和武派之分，其中文派注重研习学问和修炼之术，武派则更为注重研修武学，并且还尊崇“真武”为该派主要的守护神。

其三，在瑶族道教中，“道派”与形成时间较晚，宗教文化层次较高的道教正一派有关，从正一派那里承续了较为完整严密的道教理论体系和斋醮符箓仪范，尽管还有消化不良之状，但比起“师派”来，从社会的角度仍较注重传统道教文化的传承传播，从个人的角度则注重与阴世、仙界有关的较抽象宗教人格修炼，此外在传播手段上较多借助于文字和经书的作用；比较而言，“师派”则更多继承了原始傩教巫师的因素，自身理论体系和仪范较为粗放、随意，其行事较注重现世、今生的具体社会效益，实践性、功利性和直观性较强。在传播方式上较多借助口传唱诵和舞蹈腾跃等直接性行为手段。较为直观地来看，其行为手段也带有更多与“打”、“杀”沾边的粗犷、勇武之气。

在以往瑶族人的心目中，凡度过戒者，都经历过神人的传授，终身为神所佑，且身怀超凡入圣的能力和绝技。度道戒者能识文断字，通晓经书，生在阳世

时能执掌、决断村寨和家庭的各种大事，能上通天神，下达幽冥，死后在阴府天庭也能名列朝班，当文臣贤相。度师戒者，由于皆已选定一位神灵（四帅之一）作为终身的保护神，并经受过为成年礼所特有的种种磨炼和考验，水火不沾、刀枪不入，生前可在家庭、村寨或民族利益受到威胁的关口持枪上阵，赴汤蹈火；在逢瘟灾病疫时，能伏魔降妖，驱邪杀鬼；死后在阴府天庭则能封帅拜将，当护法武神。

如前所述，瑶族道教中“道派”和“师派”并列这一特异现象，既是瑶、汉两族在长期历史上频繁进行文化交流的产物，也是瑶族作为一个自在的民族实体，为了维持、保证本民族群体的传承和繁衍，不断发展、充实本民族传统文化的必然结果。数百年来，瑶族先民能在十分漫长的历史征途和极其险恶的生存环境中毫无间断地生存了下来，从某种程度上说，正是由于有了这文、武两条历史文化主脉作为文化精神支柱的原因。

上述在本民族宗教信仰体系里区分“文教”（道派）与“武教”（师派），并且各司“阴”“阳”事务的现象，在广西的壮、汉（部分地区）、毛南、仫佬等民族地区非常普遍。其中，“武教”或“师派”的情况大致同上述瑶族“师派”，其来源大多与“梅山教”有关；而“文教”则因地而异。例如，在毛南族地区，其专司斋醮超度一类“阴事”的“文教”，带有较多佛教的色彩。① 而广西还有更多局部民族地区的“文道”带有道教（如茅山教）、佛教和儒教混合的信仰特征。②

2. 信仰体系——以三元为尊

若对瑶族道教与壮、汉、毛南、仫佬等族道教进行信仰内容的比较，可以看出彼此存在一些重要的异同特征。相同的方面，例如这些民族的主要道教流派的“师派”系以“三元”为尊，其不同神祇均按在道教中所居地位存在着重要性的差别。例如在壮族道教的“师派”里，以三元、九官、二十四相、七十二相依次排列，构成具有主次层次区分的神仙体系，而使其道教流派像汉族道教那样，于多神宗教信仰中蕴含向一神教发展的趋向，从而不同程度带上了人为宗教的基本性质特征。另一个同“梅山教”名称有关的重要特征，就是这些民族中有关

---

① 杨秀昭：《毛南族丧俗音乐活动实录》，《云南艺术学院学报》1999 年第 2 期，第 48—50 页。

② 廖国一：《佛教在广西的发展及其与少数民族文化的关系》，载《佛学研究》2002 年版，第 228—239 页。

“三元”的说法中，都程度不一地同“梅山学法”这一线索联系起来。

在瑶族各支系里，上述两方面线索都不同程度有所表现，而在蓝靛瑶的道教文化中表现得尤为明显。在云南各地蓝靛瑶皆存的“师派”经书《救患科》以及《贡筵大会鬼脚科》、《大会〈安坛〉科》和可在经书中穿插演唱的瑶族歌书《杨二与九娘》等瑶族道教资料中，均不同程度记载了有关“师派”最高神祇“三元”的一则民间传说，其大意是：古时，湖南梅山有唐、杨两户人家，唐家女唐九娘和杨家子杨二成亲，后分别于甲子年正月十五日寅时、甲申年七月十五日午时和甲午年十月十五日生下三个男孩，依长幼开名为上元唐文保、中元葛文先、下元周文达。三兄弟先后在梅山、庐山和雪峰山雪峰寺习武修炼，精通道法、文武双全。三元的法师是梅山法主大圣九郎和真武，学成后由法师赠予道名，上元为朱交度命天尊华玄青，中元为九幽拔罪天尊华玄超，下元为太乙救苦天尊华玄气。法师仙逝，三元分别建天堂南容庙、大罗金阙殿、百雀洞口庙三庙祭之。三元逝后，众徒又立三尊塑像分立于三庙前，将三元与法师同葬。自此，瑶族道教“师派”即奉三元为众神之首。同时，又尊梅山大圣九郎和真武为师祖，行马坛主九娘为圣母。而在广西盘瑶的各类经书里，虽然此类内容比在蓝靛瑶经书中较少，但也在其信仰体系中占有较明显的位置。例如，前文述及田林瑶族“还盘王愿”请圣内容时，便涉及家主阴阳师傅和师男在梅闫殿上以及到梅山学法的途程，所吁请的祖神中，便有“家主阴阳师父奏到师男梅闫殿上学法本院度法案前梅山案主十界香门”。在整个“还盘王愿”仪式过程中，“上元师傅”始终是一个重要的仪式角色，其手持的“上元棍”也是仪式里使用最多的法器之一。

据目前调查的结果来看，在广西、湖南、湖北、贵州、四川等地的傩坛组织中，大都崇奉三元真人。其中，广西信仰“梅山教”诸族中此类现象尤甚。例如据某些资料披露，[①] 在广西壮族自治区的南宁、桂林、全州、灵川、灵山、梧州、贵县、容县、北流、桂平、平南、博北、陆川等大部分县市的汉族中，此类宗教可分为道、师、茅三派，俗称三教。其中“师派”主要信仰三元，即唐、葛、周三圣。其信仰神灵中，还有与瑶族道教信仰相同的神祇如“四帅”、“五雷”、“梅山教主”等，并且有着大致相同的经书、仪礼和仪式歌舞，以及师、道两派

---

① 《中国民族民间舞蹈集成·广西卷》编辑部编：《广西民族舞蹈史料汇编》（1），1987年（内部出版），第106、114、128、163、173、178页。

同坛演法的惯例。在云南省文山州西畴县（有瑶族分布）的冲傩戏和阳戏涉及的大约一百多位尊神里，包容了为梅山教所信奉的三元将军（黄、葛、周）、真武祖师、梅山教主等。从此地汉族来源来看，据家谱记载祖籍多系江西，历经湖南、四川、贵州、广西等省区来到云南，上述存在与瑶族道教相同的神祇，或与其迁徙途中受不同民间道教派影响有关，或有吸收当地瑶族道教信仰内容的因素，但此类神祇并非当地傩戏的主要信仰内容，则是可以肯定的。[①] 在云南省昭通地区也有信仰茅山教、梅山教的端公。[②] 另据广西象州、来宾、武宣等地壮族传说：唐代高僧玄奘从印度取经回来，路经广西授徒传教，其徒分为三派：一是僧公，二是道公，三是师公，师公主要为壮族人所学，且遍布壮乡各地，据经书手抄本所载：周朝，有民家者，姓公孙名侃。其女嫁与唐巫，二人生下一子名道扬；唐巫去世，改嫁葛文扬，也生一子名葛定应；文扬死，又嫁周远方，再生一子名叫周护正。不久二老皆亡，三个幼子被梅山教主收养并教法，学成后，因为皇太后念经（喃巫）治病而愈，被皇上留为谏官，敕封为上中下元三真君。后入广西授徒，至今其徒遍布桂省各地。有经文《三元赞》中唱道："三元号真君，周幽作谏臣，参师行正教，五行秘密文……"[③] 从此传说和经文所载来看，与瑶族道经和华南其他少数民族有关三元神的传说大体相一致。

在壮族道教的三十六神中，除了唐、葛、周三元神为主神之外，按重要性排列，依次还有"九官"：即土地、灶王、社王、雷王和赵、马、邓、辛四帅及中央关元帅，另有"二十四相"：甘王、甘陆将军、甘七部圣官、甘八部箓官、甘五仙娘、侍郎（刘秀）、梁侯（善）、吴侯（广）、韦察院、司徒公（土主）、巡河公（土主）、三界公、冯四公北府将军（赵）、白马姑娘（罗）、通天圣帝、莫一大王、三祖家仙、五谷灵娘、鲁班先师、五海（龙神）、农婆（歌仙）及上楼、中楼、下楼三个花婆王。[④] 在壮族道教的七十二相里，则包括了属于"师派"以外的"道派"及佛、释、巫各教诸神。如属于"道派"（正一派）的尊神有三清、三官（三元）、张天师、李天师、玉皇等；属于佛教的有释迦佛、观音等；其余诸神五花八门，在此不一一而足。若将云南瑶族与广西壮族所信仰的道

---

① 赵大宏：《云南省文山州西畴县鸡街乡太平村汉族冲傩戏、阳戏调查》，《民族艺术研究》1994 年第 5 期，第 25—43 页。

② 王勇：《云南昭通地区的端公及其艺术》，《民族艺术研究》1994 年第 4 期，第 27—30 页。

③④ 孙亦华、朱碧光：《广西象州县壮族师公舞》，载《中国民族民间舞蹈集成·广西卷》编辑部编《广西民族舞蹈史料汇编》（1），1987 年（内部资料），第 51—60 页。

教神祇加以比较，可以看出上述诸神里，具有“师派”特点的三十六神与云南蓝靛瑶（山子瑶）道教的“师派”基本一致，特别是壮族的“三元”、“九官”与蓝靛瑶信仰的主要神祇相同，“二十四相”里也有许多与瑶族神祇类似，特别是在民族神和祖先神居多，以及神系较为单一等特点方面，与蓝靛瑶道教的“师派”相通，而有别于云、贵等省的其他少数民族道教。此外，在某些壮族地区，与瑶族道教类似的师、道两派香火皆盛，据广西忻城县壮族师公中传说，师属法教、道属佛教，师祖“三元”，道祖“三清”。师乃梅山门下十大元帅，主武；道乃闾山门下十大弟子，主文。道送死，为死者灵魂开光（行路）；师超生，为生人驱魔消灾。按当地壮族习俗：《小筵头》只请道，《大筵头》师、道都请。[①] 若将其与云南蓝靛瑶道教中的师、道两派宗旨相比，上述传说包含的各种内容可谓相其相近。关于广西梅山教（即“师教”）诸族神祇，还可参考顾有识撰写的《壮侗语诸族梅山教人物神祇考》一文。[②]

上述华南少数民族道教“师派”有关“三元”的说法，其实都可以从汉文古籍中的历史记载里找到源头。例如，在关于三元的不同解释中，有一种认为：在道教古籍《搜神记》中，有所谓“吴客三真人”，分别名为唐文明、葛文度、周文刚，此三人原为西周时的谏官，后被民间尊为神祇，宋代时宋真宗崇道，便封此三人为上元、中元、下元，从而将自早期天师道和太平道开始即尊奉的三元神加以具体化、人格化的重新解释。[③] 另按任继愈主编《中国道教史》（1990）所说：在正统《道藏》中《太上正一盟威法箓》所载入的十四品箓文里，包含有《太上三五正一盟威三元将军箓》，此箓中的三元将军，即太上赤天三部将军，指的是上元上仙蔽身大将军唐宏，字文明；中元上灵隐形大将军葛雍，字文度；下元上神藏影大将军周武，字文刚。三元将军是正一派中想象的气化型神仙，道徒随身佩带此箓，言功醮请时，冥想存思此三神，三将军即显形示圣，所主之气，降入道徒身中，主生百脉，进益道徒，上升成仙。唐朝后期及宋以后，三将军在百姓心目中威信倍增，由气化型神仙亦成了有人格的保护神，祭醮中，下元将军周武居中，左边是上元将军唐宏，右边是中元将军葛雍，他们可以庇佑地方百姓，禳灾

---

① 忻城县编写小组：《忻城县壮族师公舞》，载《中国民族民间舞蹈集成·广西卷》编辑部编《广西民族舞蹈史料汇编》（1）。

② 顾有识：《壮侗语诸族梅山教人物神祇考》，《广西民族学院学报》（哲学社会科学版）1995年第3期，第29—35页。

③ 陈跃红等：《中国傩文化》，新华出版社1991年版，第80页。

除疾，使五谷丰登，风调雨顺①。

结合以上资料，可以形成下面几点新的认识：首先，由上述资料看来，将三元神拟人化的手法并非瑶族道教的首创，在瑶族道教中流传的三元之名与《搜神记》中“吴客三真人”和《太上正一盟威法箓》中三元将军之名大同小异，显然系道教传播过程中的文化变异现象。此外，若将现存瑶族“师派”经书所载情况与道教史实相对照，还可看出瑶族道教认为自己所崇拜的三元神有两个师父，亦即瑶族道教中“师派”的创教始祖，为梅山大圣九郎和真武。其中，真武除了具有创教祖师的地位之外，还是瑶族举行斋醮仪式时，须召唤前来护坛的护法诸神之首，由其率领五雷神将把镇中央，赵、邓、马、关四帅把镇四方。值得注意的是，在汉族道教历史上，真武神受到尊崇恰恰也是始于宋代。在我国古代传说中，青龙、白虎、朱雀、玄武为职司四方之大神，真武即“玄武”，宋代为政治上的需要而崇道，立“赵玄朗”为圣祖，为避其讳，改“玄武”为“真武”，并于靖康元年（1126）封真武为“佑圣真武灵应真君”，从此，真武还被尊为道教中武派（崇尚武学）的护法神之首位。

3. 传统仪式——以“度戒”为主

根据目前学界所知的情况，华南地区少数民族民间宗教信仰中与梅山教文化有关的仪式活动，是以“度戒”（在盘瑶中系“功德修成仪式”的一种）一类仪式为主，其次则为“还盘王愿”、“盘王节”等还愿仪式及求子、驱傩等仪式。仅从其中“度戒”仪式来说，虽然对壮、毛南和仫佬等族的情况还有待于进一步展开研究，但从目前所掌握的情况看，其仪式及音乐文化形态均较接近瑶族的蓝靛瑶支系里河口县瑶族的情况。但也有少量同富宁县的情况。例如，若将壮族与瑶族“度戒”仪式过程加以比较，可以发现两个民族的师、道两派的法师均有“度戒”的传统仪式，并且要经历上刀梯、跳油锅、过火塘（与瑶族“度戒”时的《跳云台》类似）等仪式过程。对此有兴趣者，可以进一步参阅相关的调查报告及研究著作。② 至于为何“度戒”仪式会成为梅山教诸仪式中最受重视的内

---

① 任继愈主编：《中国道教史》，上海人民出版社 1990 年版。在瑶族经书中的另一说为三元系唐姓秀才与龙宫三位公主所生（黄贵权：《瑶族的书面语及其文字初探》，载《瑶文化研究》，云南人民出版社 1994 年版）。

② 杨民康、杨晓勋：《云南瑶族道教科仪音乐》，新文丰出版公司 2001 年版。杨树喆、叶展新：《一个壮族师公班子的渡戒仪式——壮族师公文化研究系列论文之一》，《广西民族研究》2000 年第 1 期，第 801—888 页。

容，笔者认为，究其原因，从该类仪式多以“梅山教主”为师尊以及经书祷文中时时提及“梅山（在不同教派可替换为‘闾山’、‘茅山’等）学法”的过程即可窥知：在每一个瑶族成员的观念里，通过在“度戒”仪式中吁请“梅山教主”并念及“梅山学法”的过程，是自己取得道教法名和“入社”的资格，并实现自己死后登入仙界的终生愿望的“唯一途径”。

二、 与梅山教有关的传统仪式音乐、歌舞、戏曲及乐器

广西、云南（也包括湖南、贵州一部）各民族涉及梅山教文化的传统音乐乐种，主要包含这些民族的师公调（仪式唱腔）、师公歌舞、师公戏腔及其中所用的乐器、器乐音乐等。对此，仅就目前所知的情况略作比较分析：

1. 分类概念与其社会内涵

在桂、黔、滇等省属梅山教信仰系统的师公、道公祭祀音乐里，普遍存在以三十六和七十二作为曲调和神名数量总称的情况。例如，广西全州县东山区瑶族的盘瑶“还盘王愿”仪式里有三十六套法事、七十二个鬼头的说法。[①] 广西贺县瑶族也有“七十二套赶羊做鼓长鼓舞”[②]。广西其他民族里，河池、象州等地的壮族师公戏中，有三十六唱腔、三十六舞和及三十六神、七十二相之说。[③] 贵州荔波县地靠广西，该县布依族傩戏中的神名和曲调也有七十二和三十六之数，其信仰系统显然是与梅山教有关。[④] 上述这种将具有传统文化思维方式象征意义的、民间习用的民俗音乐（舞蹈）常数用来指代民间信仰体系中神灵数量的做法，使传统文化中仪式信仰与艺术文化诸层面互相协调、渗透而最终获致统一，这在南方少数民族的宗教信仰仪式文化中是很常见的现象。[⑤]

---

① 蒲朝军、过竹主编：《中国瑶族风土志》，北京大学出版社1992年版，第368—404页。

② 刘小春：《试论长鼓舞蹈文化在瑶族社会中的价值与地位》，载刘小春、丁战、苏斌主编《桂东瑶舞探秘》，广西民族出版社1992年版，第11—23页。苏沙宁、杨秀昭、何洪：《瑶族音乐史》，载袁丙昌、冯光钰主编《中国少数民族音乐史》，中央民族大学出版社1998年版，第185—724页。

③ 孙亦华、朱碧光：《广西象州县壮族师公舞》，载《中国民族民间舞蹈集成·广西卷》编辑部编《广西民族舞蹈史料汇编》(1)，1987年版（内部资料），第51—60页。

④ 柏果成、黎汝标：《贵州荔波县布依族傩戏调查报告》，载《中国傩戏调查报告》，贵州人民出版社1992年版，第260—284页。

⑤ 杨民康：《西南民间信仰仪式音乐的地域性——跨地域性文化特征》，载曹本冶主编《中国民间信仰仪式音乐》(云南卷)，云南人民出版社2003年版，第27—60页。

2. 仪式与仪式音乐结构

如前所述，在云南省富宁、河口等县蓝靛瑶的“度戒”仪式活动中，仪式与仪式音乐二者从总体结构框架上显现出为多民族传统仪式共有的“请神—飨（乐）神—送神”三段式结构［较深层而原始（原生）的结构形态］特点；另一方面又在细部环节上共同采用了某种类似于“回旋体”或“联缀体”的结构原则。其中涉及的基本的三段式结构，同时也从其他瑶族分支的功德修成仪式①和“度戒”仪式②、壮族的“度戒”仪式③和毛南族的丧葬仪式④等仪式活动内容里同样反映出来。由于迄今为止对有关瑶族以外诸民族梅山教仪式音乐结构的研究还比较少见，我们暂且只能从仪式本身的三段式结构来推测，在上述壮族和毛南族的仪式音乐里，或许也同瑶族的“度戒”仪式同样在仪式音乐结构上含有三段式的共同特点。若果真如此，那么这就是它们共处于同一个梅山教乃至道教文化背景中，彼此共用一个相同“文化语法”和含有共同的功能、目的的一个具体表现。

3. 仪式音乐体裁特征

（1）师公调

在华南诸族梅山教有着大体一致的信仰体系、汉语方言和地理、经济条件的大背景下，梅山教诸族的师公调也呈现出许多较为相似的内容与形式特征。从前述云南和广西两地瑶族的道公与师公音乐来看，道派（道公）经腔因为多用于吟诵道教正一派经文，较重书面本文内容和语言性吟诵方式，师派经（歌）腔则多用于吟诵具民间诗歌特点的口诵经文，较重口头语言内容和歌唱性诵唱方式。此外也有较偏重歌唱性和舞蹈韵律性的歌舞曲。由于师派和道派乃同坛演法，致使分别具语言性和歌唱性的两类经（歌）腔在整个仪式里往往是并驾齐驱，汇集一坛⑤。若仅从师派的师公调看，系以长短句体和七言诗歌体为主。长短句多为喃

---

① ［日］竹村卓二：《瑶族的历史和文化——华南、东南亚山地民族的社会人类学研究》，金少萍、朱桂昌译，民族出版社2003年版，第三篇。

② 邓文通：《蓝靛瑶还盘王愿研究》，广西瑶学会编《瑶学研究》，广西民族出版社1993年版，第375—385页。

③ 杨树喆、叶展新：《一个壮族师公班子的渡戒仪式——壮族师公文化研究系列论文之一》，《广西民族研究》2000年第1期，第801—888页。

④ 杨秀昭：《毛南族丧俗音乐活动实录》，《云南艺术学院学报》1999年第2期，第48—50页。

⑤ 杨民康、杨晓勋：《云南瑶族道教科仪音乐》，新文丰出版公司2001年版。

神腔，亦即吟诵调。七言诗歌体中有不少是少数民族民歌或汉族民歌风格。

由此进一步考察梅山教诸族传统仪式里分别使用的多种经腔体裁类型，可根据从语言性到音乐性的渐变特征，按默诵、朗诵调、吟诵调、吟唱调到咏唱调进行排列，并依此构成语言性/歌唱性二元结构环链。据分析的结果表明，按上述关系环链衔接的体裁系列，在其应用场合方面，则具有从核心层次、基础层次到外围层次转换的特点。例如广西壮族自治区仫佬族的师公、道公祭祀音乐，其声乐部分有四种歌腔形式：一是喃神曲，主祭师公吟诵或与神对话，语言性音调，有一定音高和节律；二是诵神腔，师公戴面具表现诸神合登场时唱，叙述神的身世和职能，基本音列为 la、do、re、mi、sol，主音为 do，近似语言音调流畅，节奏较自由；三是韵唱曲，在法事的重要环节演唱，表达神的内心活动和神威法力，以 la、do 调式为主，速度悠缓，富于歌唱性；四是歌舞曲，在歌舞性法事科仪中边舞边唱，有 la、do、sol 等调式，速度较快，节奏活泼鲜明。① 壮、毛南等民族的师公道祭祀音乐也大致如此。

梅山教师公调里还蕴含了很多多声部复调现象。例如在广西上林与马山两县的交界处，流传着一些古老的三、四声部师公调，如蛮欢、三顿欢、喜欢、波列欢、加方欢、结欢、西欢、欢悦等。表演时，师公与群众戴上假面边舞边唱，有锣鼓演奏的前奏和结尾。② 毛南族祭祀法事里，也在韵唱曲和歌舞曲等体裁中含有二声部重唱表演方式。③ 另据笔者调查，云南瑶族师公调及民歌里，也存在一些二声部的歌唱形式。例如河口县沙瑶的“度戒”仪式里，一些二声部歌腔由一位主祭师及其助手同时演唱，主祭师公自击打击乐器伴奏。④

（2）师公歌舞与师公戏音乐

有学者认为，广西师公戏（舞）大致经历了三个发展阶段：初期，以表演风俗性歌舞为主；中期，发展为跳神和唱歌书两种表演形式；后期，在跳神和唱歌书的基础上发展为现在的师公戏⑤。并且可以认为，近代历史上，广西师公戏（舞）的形成，是与各广西地方戏曲和歌舞艺术始终相互影响的过程分不开的，

---

① 杨秀昭、何洪：《仫佬族音乐史》，载袁丙昌、冯光钰主编《中国少数民族音乐史》（上），中央民族大学出版社 1998 年版，第 725—753 页。

② 黄增民：《浅谈壮族“巫歌”及“师公调”》，《民族艺术》1988 年第 1 期。

③ 傅仙湘：《毛南族音乐史》，载袁丙昌、冯光钰主编《中国少数民族音乐史》（上），中央民族大学出版社 1998 年版，第 754—782 页。

④ 杨民康、杨晓勋：《云南瑶族道教科仪音乐》，新文丰出版公司 2001 年版。

⑤ 可参看广西自治区文化局戏剧研究室编：《师公戏音乐》（内部资料）。

南宁师公戏（舞）发展历史便具体体现了这一基本过程特征。相比较之下，若我们将目前流行于桂、滇、黔诸省区的师公戏（舞）视为一种同源文化现象的话，似可以认为云南瑶族道教乐舞和广西《跳岭头》歌舞两种祭祀歌舞活动类型具有相当于广西师公戏（舞）由中期到后期之间的过渡性阶段特点。

仅从壮族的情况看，一个值得注意的现象是，在壮族师公信仰文化背景中，壮族师公歌舞向师公戏发展并在音乐和表演上继续衍变，往往是在加大外来和本土音乐艺术文化因素之间相互融合程度的同时，也在朝着艺术化和表演化的方向发展。例如，在瑶族师公音乐的近邻——广西（属广义的西南范围）南宁师公戏音乐，就是在由民间仪式音乐向地方戏发展的过程中，在其基本仪式音乐框架内加入了许多民间音乐曲目和表演程序，并以传统的师公祭祀音乐为基本结构，在【鲁班腔】、【功曹腔】、【金花仙女赞】、【八娘赞】、【武马行腔】等传统曲调基础上，加入不同的外来民歌、小调（如【叹春来】、【姐妹采茶】）及戏曲（如【正四平】、【急四平】）音乐成分，而形成较完整的傩戏音乐结构系统。①

在瑶、毛南等其他民族的师公调和歌舞音乐中，除了本身的民间祭祀歌舞基质外，还含有较多仪式“脚本”中的角色化因素和音乐舞蹈展开过程中凸显的戏剧性表演因素。例如，仅从戏剧性内容的表现方式看，南宁师公戏内坛以仪式性的戏剧表演为主，外坛以民间风格戏剧表演为主。蓝靛瑶的“度戒”仪式与此较为相似，但其中的内坛与外坛功能较为弱化。可见二者作为同一种民间信仰的不同地域性流派，除了其中的戏剧性表演因素含量有别之外，其内坛与外坛的表演形式和功能内容基本一致。从此意义上看，如果说在不同的传统音乐类型中，师公舞一类民间歌舞音乐是一个能够较多体现出不同社会文化融合度的艺术文化门类的话，壮族师公戏则是在此意义上进一步延伸其文化融合度，从而使自身艺术品质也得到明显提升的文化产品。

（3）乐器与器乐

在师公仪式音乐中的乐器运用或乐队编制方面，可以瑶族道教仪式中往往仅使用鼓、锣、钹等打击乐作为仪式或仪式歌舞的伴奏乐器，其功能正如田林师公经书《请家神外圣》所载：“大鼓轮，响一声，还愿家主得安宁；响二声，还愿家主得安康；响三声，还愿家主得分明。”这种乐器的使用方式，在道教仪式音

---

① 杨民康、杨晓勋：《云南瑶族道教科仪音乐》，新文丰出版公司2001年版，第294页。关于南宁师公戏的基本材料，可参看广西文化厅戏研室编《师公戏音乐》。

乐的伴奏形式中是为原生形态，而使用管弦乐器伴奏则属于次生形态。例如同样是在道教文化系统之内，居住于边疆半山区的云南瑶族师公道公祭祀音乐，长期以来在仪式音乐伴奏中仅使用打击乐器；而内地汉族道教音乐早期也仅使用打击乐器，唐代以后，有部分正一道士开始在仪式音乐里加入了笙、管、笛等，近代以来则吹管、拉弦、弹拨和打击乐并用。全真道派向来主用法器类乐器伴奏经文，近代以来，有些全真道观也开始效法正一派，开始在道教音乐中纳入丝竹乐器。

壮族师公戏与瑶族的师公祭祀同样属于梅山教信仰系统，但二者的祭祀音乐都用打击乐为主要伴奏乐器。壮族师公舞便有“蜂鼓不响不开腔”或“无鼓不开坛”的规矩。①

三、结语

搁笔之前，笔者想说的是，这项课题还刚开始上路，因此还没有（也不可能有）一个真正的结束语。近年来，笔者初步完成了一个微观的个案课题——田林瑶族“还盘王愿”的考察研究，并且通过与云南蓝靛瑶“度戒”仪式音乐的比较，揭开了另一个更大研究课题——梅山教诸族仪式音乐研究的序幕。相对于一般有较内敛倾向的中小型课题来说，可以把这看作是一个开放性（体现在结尾部分）的课题项目。或者说，它乃是一个以华南地区诸民族跨地域性或整体性音乐风格比较研究为目的的系列研究课题的开篇。它的最终完成，也许有赖于在这个总的课题方向之下，有新的课题资助来源和更多学者参与之后才能实现。因此，若本论文能够对于该课题的进一步展开起到抛砖引玉的作用，笔者此愿足矣。

（本文发表于成都四川大学道教文化研究中心2006年召开的第二届道教文化国际论坛）

---

① 范西姆、赵毅：《壮族音乐史》，载袁丙昌、冯光钰主编《中国少数民族音乐史》（上），中央民族大学出版社1998年版，第634—684页。

瑶族音乐研究综述

吴宁华

瑶族是一个有着悠久历史文化的少数民族，支系众多，主要分布在我国南方的广西、湖南、云南、广东、贵州、江西六省（区）的一百多个县内。同时，瑶族又是一个跨国民族，约有 60 万瑶族散居在越南、老挝、泰国、缅甸、美国、加拿大、法国、瑞士等国家。在它漫长的历史发展过程中，产生了纷繁多姿的民间音乐艺术。半个多世纪尤其是近二十年以来，众多的音乐学者（包括西方的音乐学者）纷纷把目光投向了瑶族音乐研究这个领域，并取得了较显著的成果。现就国内瑶族音乐研究的历史发展及现状进行综述。

一、 20 世纪 50 年代以前瑶族音乐研究

20 世纪最早对瑶族音乐进行研究的是 40 年代初黄友棣对粤北瑶族音乐的考察，并写下了题为《连阳瑶人的音乐》① 的调查报告，卜斯水也曾在 1943 年发表《苗瑶音乐介绍》② 的文章。

二、 20 世纪 50 年代至今的瑶族音乐研究

1949 年以后，瑶族音乐的研究经历了起步（50—60 年代初）、停滞（60 年代中—70 年代）、重新繁荣（80 年代至今）三个阶段。

① 黄友棣：《连阳瑶人的音乐》，《民俗》第一卷第四期，中山大学研究院 1942 年。
② 卜斯水：《苗瑶音乐介绍》，《每月新歌选》1943 年 5 月第 1 期。

在五六十年代，1956 年和 1958 年分别由国家民委和中国社会科学院组织了综合性的“少数民族社会历史调查”工作，此项工作涉及贵州、广西、福建、四川等省区的瑶、壮、侗、苗、藏、畲等民族的民间音乐，其成果散见于以上省区后来编写的民间歌曲或器乐曲集里。例如由广西壮族自治区群众艺术馆 1959 年编印的油印本《广西民间器乐曲集（八音乐曲）》中就收集了瑶族八音曲近十首，湖北人民出版社 1954 年出版的《中南少数民族山歌选》，其中收进桂、滇、粤瑶族山歌近百首，中国少数民族歌谣组 1959 年编的《中国少数民族歌谣》一书收入瑶族歌谣 94 首，《两广民歌散辑》① 一书中收进广西瑶族民歌十余首，《广西民间歌曲集》② 收入瑶族民歌 12 首。

关于瑶族音乐研究的论文仅有一篇，即郑伯农的《江华瑶族音乐概况》。③

60—70 年代，由于“文革”的原因，几乎所有的少数民族音乐的研究工作都陷入停顿状态。

“文革”以后，中断了二十多年的瑶族音乐研究在 80 年代开始复苏，经过二十多年的努力，瑶族音乐的研究工作取得了令人可喜的成果，这些成果主要体现在以下方面：

（一）专著类

目前已经出版的瑶族音乐研究成果（专著、曲集）已达十多部（篇）。

综合类研究：中央民族大学出版社 2001 年出版的《中国少数民族传统音乐》中《瑶族传统音乐》部分（费师逊、陆炳兰编撰），以及中央民族大学出版社 1998 年出版的《中国少数民族音乐史》（上）《瑶族音乐史》部分（苏沙宁、杨秀昭、何洪撰写）。《中国少数民族传统音乐》和《中国少数民族音乐史》被冯光钰先生称为“中国少数民族音乐研究的两部拓荒之作”④，前者中的《瑶族传统音乐》，在大量的田野调查采录资料的基础上，对瑶族勉瑶支系、布努瑶支系、拉珈瑶支系、宝庆瑶支系传统民歌调腔的类型、音列结构以及舞蹈、器乐曲方面等进行了概述，应该说，《瑶族传统音乐》是迄今为止对国内瑶族音乐进行比较

① 邓浩等编：《两广民歌散辑》，上海文化出版社 1959 年版。

② 中国音乐家协会广西分会编：《广西民间歌曲集》，广西人民出版社 1962 年版。

③ 郑伯农：《江华瑶族音乐概况》，《中央音乐学院院刊》1959 年总第 7 期。

④ 冯光钰：《中国少数民族音乐研究的两部拓荒之作》，载杨秀昭、吴定国主编《侗族大歌与少数民族音乐研究——侗族大歌研讨会暨中国少数民族音乐学会第九届年会论文集》，中国文联出版社 2003 年版。

全面的梳理、总结和分析的一个重要专著，为今后更好地深入研究瑶族音乐提供了借鉴和帮助。当然，由于种种原因，这篇专著尚存在一些不足之处，例如对跨省区的同一支系的瑶族音乐未能做出较全面、系统的论述，对瑶族的宗教音乐也没有进行综合的论述，除了介绍祭祀仪式中的《盘王歌》之外，仅在勉瑶支系的蓝靛瑶一节中提到了道教音乐的例子。这些不足之处有待于民族音乐工作者以后进一步深入的研究；此外，费师逊、陆炳兰还为《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》[①] 编写了《瑶族音乐》部分。苏沙宁、杨秀昭、何洪撰写的《瑶族音乐史》，依据瑶族音乐内容、体裁的生成年代，并参照文化背景等材料，分四个时期[②]对瑶族音乐的历史发展、各时期的民间音乐（民歌、歌舞音乐、民间器乐）以及宗教音乐进行了论述。瑶族音乐史的撰写，填补了瑶族音乐理论研究的空白，为更好地研究瑶族音乐的现状奠定了良好的基础。《南方少数民族音乐文化》[③] 一书，从文化人类学的角度，对中国西南地区的少数民族（当然也包括瑶族）各种音乐形态产生的背景以及其发展、流变、传承等现象进行了深层的思考和研究。例如在谈到瑶族“拉发”调中的颤音这一现象时，作者从瑶族艰辛苦难的迁徙历史背景中透视出颤音现象是“迁徙民族特殊的文化心理表述，是迁徙民族苦难历程的诉说”[④]。

民歌类研究：早在 1983 年，广西就组织编写和出版了《广西瑶族社会历史调查》（广西民族出版社）的系列资料丛刊，其中第二、六、七、九册中记载了许多歌谣，从这可看出当时对瑶族歌谣已经在进行大规模的收集、整理，并依照内容把歌谣分为十类，分别是：爱情歌、立传歌、信歌、祭神歌、婚姻歌、生产歌、甲子歌、创造歌、盘歌、滑稽歌等，但这些歌谣只是从文学的角度把歌词记录了下来，却没有从音乐的角度把歌谱记录下来，实在是令人遗憾的事情。樊祖荫的《瑶族多声部民歌》[⑤] 对瑶族使用勉语、布努语、汉语的各支系“双声歌”（多声部民歌）的调式、音列、双声部之间的关系等方面进行了较为详细的研究

---

① 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，中国大百科全书出版社 1989 年版。

② 这四个时期是：（1）7 世纪以前的瑶族音乐；（2）619—1840 年的瑶族音乐；（3）1840—1919 年的瑶族音乐；（4）1919—1990 年的瑶族音乐。

③ 彭兆荣、邵志忠、黄蔚、毛殊凡、何玲玲著：《南方少数民族音乐文化》，广西人民出版社 1995 年版。

④ 同③，第 104 页。

⑤ 樊祖荫：《中国多声部民歌概论》，人民音乐出版社 1994 年版。

和论述。何芸、伍国栋、乔建中著的《瑶族民歌》①，前半部分为湘粤桂交界的南岭瑶族民歌研究，后半部分收入所采录记谱的民歌60首。邓如金所撰写的《瑶族民间音乐》②，将广西各地的瑶族民间歌曲分为山歌、小调、风俗歌和儿歌四大类，这种分类法显然借鉴了汉族民歌的分类方法。此外，收集和出版了瑶族民歌的书籍有：

《瑶族民歌选》③，收入瑶族传统民歌、说词近百首。

《瑶族风情歌》④，收入撒旺歌、香哩歌、说亲歌、萨当郎等风情歌五十多首。

《瑶族民歌集》⑤，收入民歌74首。

歌舞类研究：《桂东瑶舞探秘》⑥ 是一本由基层的群众文化工作者对桂东地区瑶族的两种主要舞蹈——长鼓舞、盘王舞产生的历史背景、外观形态、文化内涵、审美特征等方面进行多角度、多层次、颇有见地的分析与论述的论文集。

器乐类研究：《广西少数民族乐器考》⑦，书中收入经过收集整理的瑶族乐器24种。

宗教音乐类研究：《盘王大歌》被誉为瑶族古典歌谣的总集成，它是勉瑶支系的瑶族举行祭祀盘王（盘瓠）“还盘王愿”时，道公们所吟唱的一部著名的宗教经曲歌曲，内容表述了瑶族古代历史和文化的发展，包括祖先来源、迁徙路线、生活状况、社会习俗、道德风尚等⑧，《盘王大歌》也成为众多学者研究关注的对象。由盘承乾、莫纪灵等收集整理《盘王大歌》⑨ 歌谱的出版，为保存和进一步研究《盘王大歌）具有非常重要的作用。杨民康、杨晓勋合著的《云南瑶族道教科仪音乐》⑩ 是目前唯一的一部关于瑶族道教音乐研究的论著，该书为“中国传统仪式音乐研究计划”及其研究项目“中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究”的子项目和具体研究成果之

---

① 何芸、伍国栋、乔建中：《瑶族民歌》，文化艺术出版社1987年版。

② 选自蒲朝军、过竹等编著：《中国瑶族风土志》，北京大学出版社1992年版。

③ 苏胜兴、王矿新、韦文俊主编：《瑶族民歌选》，上海文艺出版社1982年版。

④ 蒙冠雄、蒙海清、蓝怀昌、刘保元编：《瑶族风情歌》，广西人民出版社1983年版。

⑤ 苏胜兴、王矿新、韦文俊编：《瑶族民歌集》，上海文艺出版社1982年版。

⑥ 刘小春、丁战、苏斌主编：《桂东瑶舞探秘》，广西民族出版社1992年版。

⑦ 杨秀昭、卢克刚、何洪、叶菁：《广西少数民族乐器考》，漓江人民出版社1989年版。

⑧ 刘耀荃、胡起望：《1949—1984年我国瑶族研究综述》，乔健、谢剑、胡起望等编《瑶族研究论文集》，民族出版社1988年版。

⑨ 盘承乾、莫纪灵等收集整理：《盘王大歌》，天津古籍出版社1993年版。

⑩ 杨民康、杨晓勋：《云南瑶族道教科仪音乐》，新文丰出版公司2000年版。

一。这本书获得了有关专家学者的高度评价，认为“作者以音乐现象在其仪式及整体文化环境中这一定位对云南瑶族道教科仪音乐进行了较深入的探讨分析，对道教文化与少数民族文化之间关系这一十分年轻的课题做出了重要的贡献”[①]。

另外，在广东、广西、湖南、贵州、云南等省区编辑出版的多种族间音乐集成卷本，例如歌曲集成、舞蹈集成、器乐集成等，均包含对瑶族传统音乐考察、研究的内容。

（二）论文类

关于瑶族音乐研究的论文已达七八十篇，从研究的地域看，尤以对广东、广西、云南几省区各支系瑶族音乐研究为最多。

综合类的有：

刘保元的《瑶族传统艺术概述》[②]。

民歌类的有：

刘明原《瑶族“香哩歌”与“吉冬诺”》[③]，赖子民三篇论文《乳源过山瑶民歌简介》[④]、《粤北瑶族风俗音乐趣谈》[⑤] 及《粤北瑶族风俗音乐趣谈（二）——过山瑶的“坐堂歌”》[⑥]，李日真《瑶族民间音乐简介》[⑦]，黄海耳《排瑶民歌的分类及其特点》[⑧]，海耳、政宇《浅探排瑶民歌的衬词色彩》[⑨]，黄海耳《排瑶民歌中罕见的3/4拍子》[⑩]、《浅谈排瑶民歌的艺术特色》[⑪]，尹祖钧《浅谈河口县瑶族民歌分类》[⑫]、《浅谈瑶族民俗音乐》[⑬]，村笛《关于连南过山瑶民歌的“多声部”

---

① 见教育部社政司编：《第三届中国高校人文社会科学研究优秀成果奖获奖成果简介》。

② 刘保元：《瑶族传统艺术概述》，《中央民族学院学报》1990年第5期。

③ 刘明原：《瑶族“香哩歌”与“吉冬诺”》，《南宁晚报》1981年10月5日。

④ 赖子民：《乳源过山瑶民歌简介》，《民族民间音乐研究》1983年第1期。

⑤ 赖子民：《粤北瑶族风俗音乐趣谈》，《音乐研究与创作》，广州市文艺创作研究所编（内部资料），1991年。

⑥ 赖子民：《粤北瑶族风俗音乐趣谈（二）——过山瑶的“坐堂歌”》，《音乐研究与创作》，广州市文艺创作研究所编（内部资料），1994年。

⑦ 李日真：《瑶族民间音乐简介》，《香草》1984年第3期。

⑧ 黄海耳：《排瑶民歌的分类及其特点》，《民族民间音乐研究》1983年第1期。

⑨ 海耳、政宇：《浅探排瑶民歌的衬词色彩》，《民族民间音乐研究》1983年第4期。

⑩ 黄海耳：《排瑶民歌中罕见的3/4拍子》，《民族民间音乐研究》1990年第1期。

⑪ 黄海耳：《浅谈排瑶民歌的艺术特色》，1993年第五届中国少数民族音乐学会论文。

⑫ 尹祖钧：《浅谈河口县瑶族民歌分类》，载《民族音乐论文集》，云南人民出版社1991年版。

⑬ 尹祖钧：《浅谈瑶族民俗音乐》，载《民族音乐论文集》，云南人民出版社1991年版。

之我见》①，何芸《略论广东连南〈排瑶〉民歌》②，谢永雄的系列论文《广东八排瑶族民歌词曲的艺术特色》③、《“讴莎腰”和“格洛堂”（瑶族情歌）》④、《广东排瑶民歌音乐浅析》⑤、《瑶族社会历史遗风的见证——瑶族的香哩歌》⑥、《瑶族的盛大节日〈要堂歌〉》⑦、《奇特的瑶族葬礼及其〈丧歌〉》⑧、《论排瑶民歌的音乐结构》⑨、《广东排瑶民歌音乐研究》，费师逊、许文清《瑶族要堂歌与“呦嗨”歌》⑩，费师逊的系列论文《连南县过山瑶的多声部民歌》⑪、《过山瑶的多声部民歌》⑫、《瑶族民歌》⑬、《广东八排瑶各村寨民歌基本音调的异同》⑭，何芸、伍国栋、乔建中《桂、湘、粤边界瑶族民歌考察》⑮，邓如金《简论瑶族二声部民歌》⑯，黄福新《湘桂粤毗邻地区瑶族民歌的节奏演变》⑰，梁甫基《瑶歌与汉歌壮歌关系探微》⑱，［法］郑瑞贞《广西大瑶山民歌》⑲，邓元东《“优勉”坐堂对歌浅析》⑳，潘德庆《龙胜红瑶民间歌谣探讨》㉑，盘文亮《育棉瑶歌浅述》㉒，杨新明《万里瑶歌同出一源》㉓，程春云《河口瑶族民歌的演唱形式与唱

---

① 村笛：《关于连南过山瑶民歌的“多声部”之我见》，《民族民间音乐研究》1983 年第 4 期。

② 何芸：《略论广东连南〈排瑶〉民歌》，1984 年第三届中国少数民族音乐学会论文。

③ 谢永雄：《广东八排瑶族民歌词曲的艺术特色》，《星海音乐学院学报》1988 年第 3 期。

④ 谢永雄：《“讴莎腰”和“格洛堂”（瑶族情歌）》，《音乐爱好者》1983 年第 3 期。

⑤ 谢永雄：《广东排瑶民歌音乐浅析》，《民族艺术》1987 年第 2 期。

⑥ 谢永雄：《瑶族社会历史遗风的见证——瑶族的香哩歌》，《民族民间音乐研究》1988 年第 1 期。

⑦ 谢永雄：《瑶族的盛大节日〈要堂歌〉》，《民族民间音乐研究》1989 年第 1 期。

⑧ 谢永雄：《奇特的瑶族葬礼及其〈丧歌〉》，《民族民间音乐研究》1990 年第 2 期。

⑨ 谢永雄：《论排瑶民歌的音乐结构》，《音乐研究与创作》，广州市文艺创作研究所编（内部资料），1991 年。

⑩ 费师逊、许文清：《瑶族要堂歌与“呦嗨”歌》，《民族民间音乐研究》1981 年第 2 期。

⑪ 费师逊：《连南县过山瑶的多声部民歌》，《民族民间音乐研究》1981 年第 1 期。

⑫ 费师逊：《过山瑶的多声部民歌》，载中国音协广西分会《多声部民歌研究文选》，1982 编印。

⑬ 费师逊：《瑶族民歌》，《岭南音乐》1987 年。

⑭ 费师逊：《广东八排瑶各村寨民歌基本音调的异同》，《星海音乐学院学报》1992 年第 2 期。

⑮ 何芸、伍国栋、乔建中：《桂、湘、粤边界瑶族民歌考察》，《中国音乐学》1985 年创刊号。

⑯ 邓如金：《简论瑶族二声部民歌》，1995 年第六届中国少数民族音乐学会论文。

⑰ 黄福新：《湘桂粤毗邻地区瑶族民歌的节奏演变》，《民族艺术》1989 年第 3 期。

⑱ 梁甫基：《瑶歌与汉歌壮歌关系探微》，《黄钟》1991 年第 2 期。

⑲ ［法］郑瑞贞：《广西大瑶山民歌》，载《瑶学研究》第三辑，广西民族出版社 1993 年版。

⑳ 邓元东：《“优勉”坐堂对歌浅析》，载《瑶学研究》第三辑，广西民族出版社 1993 年版。

㉑ 潘德庆：《龙胜红瑶民间歌谣探讨》，载《瑶学研究》第四辑，广西民族出版社 1997 年版。

㉒ 盘文亮：《育棉瑶歌浅述》，载《瑶学研究》第四辑，广西民族出版社 1997 年版。

㉓ 杨新明：《万里瑶歌同出一源》，《民族艺术研究》2001 年第 3 期。

词规律》[①]，罗汉田《传统歌谣正在悄然消失——巴马瑶族自治县巴根、六平传统歌谣现状调查报告》[②]，黄华丽《江华瑶歌〈拉发〉和〈蝴蝶歌〉异同关系》[③]，陆良民《湖南瑶歌的衬词特点》、《湖南瑶歌〈拉发〉的旋律及调式》、《瑶族民歌〈拉发〉的句法结构》、《江华“梧州瑶歌”初探》、《论土瑶瑶歌》[④]。

以上这些论文大都对瑶族民歌的音乐形态（如调式音阶、节奏节拍、多声部、歌词韵律等）、体裁分类、演唱形式等方面进行了分析研究或介绍。

器乐类的有：张国民《瑶家床头琴》[⑤]、陈驹《壮族峰鼓和瑶族长鼓渊源考》[⑥]、姚舜安《布努瑶与铜鼓》[⑦]、黄平莹《少数民族艺术珍品——广东排瑶“汪都”鼓乐调查报告》[⑧]、姚舜安《瑶族铜鼓演奏探析》[⑨] 等。

舞蹈类的有：张国民《金秀瑶族舞蹈简介》[⑩]、鲍夫《瑶族“兴郎铁玫舞”》[⑪]、红波《达努节狮舞》[⑫]、蓝克宽《优美的瑶族铜鼓舞》[⑬]、黄钰《瑶族乐舞艺术发展探讨》[⑭]、杨德《瑶族盘王节及其乐舞探索》[⑮]、凌火金《桂东瑶舞探源》[⑯]、蓝秋云《试论瑶族传统舞蹈的社会作用》[⑰]、陈坤鹏《坳瑶“盘王节”祭祀乐舞论述》[⑱]、金瑞荣的两篇《瑶族舞蹈现状及其发展前景》[⑲] 和《瑶族民族

---

① 程春云：《河口瑶族民歌的演唱形式与唱词规律》，《云南艺术学院学报》2001 年第 4 期。

② 罗汉田：《传统歌谣正在悄然消失——巴马瑶族自治县巴根、六平传统歌谣现状调查报告》，《民族文学研究》2002 年第 4 期。

③ 黄华丽：《江华瑶歌〈拉发〉和〈蝴蝶歌〉异同关系》，《零陵学院学报》2002 年第 9 期。

④ 陆良民：《大山里的歌——陆良民音乐论文・作品集》，中国文联出版社 2003 年版。

⑤ 张国民：《瑶家床头琴》，《广西群众文艺》1984 年第 7 期。

⑥ 陈驹：《壮族峰鼓和瑶族长鼓渊源考》，《民族研究》1984 年第 6 期。

⑦ 姚舜安：《布努瑶与铜鼓》，《中南民族学院学报》1986 年第 1 期。

⑧ 黄平莹：《少数民族艺术珍品——广东排瑶“汪都”鼓乐调查报告》，《音乐研究与创作》，广州市文艺创作研究所编（内部资料），1994 年。

⑨ 姚舜安：《瑶族铜鼓演奏探析》，载《瑶学研究》第四辑，广西民族出版社 1997 年版。

⑩ 张国民：《金秀瑶族舞蹈简介》，《民族舞蹈》1982 年第 1 期。

⑪ 鲍夫：《瑶族“兴郎铁玫舞”》，《广西民间文学丛刊》第 5 集。

⑫ 红波：《达努节狮舞》，《广西少数民族民俗调查》刻印本，第 2 集。

⑬ 蓝克宽：《优美的瑶族铜鼓舞》，《广西民族学院学报》（社哲版）1983 年第 2 期。

⑭ 黄钰：《瑶族乐舞艺术发展探讨》，《广西民族研究》1986 年第 1 期。

⑮ 杨德：《瑶族盘王节及其乐舞探索》，《民族艺术》1987 年第 1 期。

⑯ 凌火金：《桂东瑶舞探源》，载《瑶学研究》第三辑，广西民族出版社 1993 年版。

⑰ 蓝秋云：《试论瑶族传统舞蹈的社会作用》，载《瑶学研究》第一辑，广西民族出版社 1993 年版。

⑱ 陈坤鹏：《坳瑶“盘王节”祭祀乐舞论述》，《中国民族音乐研究》，贵州民族出版社 1999 年版。

⑲ 金瑞荣：《瑶族舞蹈现状及其发展前景》，载《瑶学研究》第四辑，广西民族出版社 1997 年版。

舞蹈与宗教》①、吴开婉《云南文山瑶族度戒舞刍议》②、车绍华《河口瑶族度戒舞调查》③、丁超《论瑶族宗教舞蹈的武舞和文舞》④、黄忠堂两篇《师宗瑶族宗教祭祀舞蹈源考》⑤ 和《师宗瑶族受戒音乐调查》⑥、冯成善《中、美瑶族盘王舞之我见》⑦、吴开婉《云南少数民族宗教舞蹈初议》⑧、王跃兰《从瑶族"度戒"仪式中的【狩猎舞】看宗教对原始舞蹈的传承性》⑨、蒋云珠和饶均裕《试析蓝靛瑶宗教舞蹈【度戒】及其在蓝靛瑶思想道德中的奠基作用》⑩、黄晓曼《盘王舞蹈与瑶族宗教信仰》⑪，刘小春《壮族师公舞与盘瑶师公舞的比较研究》⑫、彭芳《壮、瑶族舞蹈审美特征异同论》⑬、陆良民《瑶族长鼓舞极其音乐特色》⑭、王桂忠、张晓丹、吴武彪《广东瑶族长鼓舞的健身娱乐价值及文化特征研究》⑮ 等。

属于宗教音乐类的有：杨秀昭、何洪、卢克刚、傅湘仙《瑶族宗教祭祀活动中的歌舞音乐》⑯ 主要介绍了广西瑶族的道教和其他宗教祭祀音乐的特点。其他的论文还有盘承乾《瑶族宗教仪式及其音乐舞蹈》⑰，刘小春《瑶族"还盘王愿"

---

① 金瑞荣：《瑶族民族舞蹈与宗教》，《瑶族研究通讯》第2期。

② 吴开婉：《云南文山瑶族度戒舞刍议》，《民族艺术研究》1993年第1期。

③ 车绍华：《河口瑶族度戒舞调查》，《民族艺术研究》1993年第1期。

④ 丁超：《论瑶族宗教舞蹈的武舞和文舞》，《民族艺术研究》1993年第1期。

⑤ 黄忠堂：《师宗瑶族宗教祭祀舞蹈源考》，《民族艺术研究》1994年第3期。

⑥ 黄忠堂：《师宗瑶族受戒音乐调查》，《云南首届宗教音乐学术研讨会论文汇集》（上册），油印本，1991年。

⑦ 冯成善：《中、美瑶族盘王舞之我见》，中国瑶族、畲族舞蹈文化研讨会论文。

⑧ 吴开婉：《云南少数民族宗教舞蹈初议》，云南省首届少数民族舞蹈理论研讨会论文。

⑨ 王跃兰：《从瑶族"度戒"仪式中的【狩猎舞】看宗教对原始舞蹈的传承性》，全国民族宗教舞蹈理论研讨会论文。

⑩ 蒋云珠、饶均裕：《试析蓝靛瑶宗教舞蹈【度戒】及其在蓝靛瑶思想道德中的奠基作用》，全国民族宗教舞蹈理论研讨会论文。

⑪ 黄晓曼：《盘王舞蹈与瑶族宗教信仰》，中国瑶族、畲族舞蹈文化研讨会论文。

⑫ 刘小春：《壮族师公舞与盘瑶师公舞的比较研究》，载《壮族舞蹈研究》，广西人民出版社1988年版。

⑬ 彭芳：《壮、瑶族舞蹈审美特征异同论》，载《壮族舞蹈研究》，广西人民出版社1988年版。

⑭ 陆良民：《瑶族长鼓舞极其音乐特色》，《大山里的歌——陆良民音乐论文·作品集》，中国文联出版社2003年版。

⑮ 王桂忠、张晓丹、吴武彪：《广东瑶族长鼓舞的健身娱乐价值及文化特征研究》，《广州体育学院学报》2003年第23卷第3期。

⑯ 杨秀昭、何洪、卢克刚、傅湘仙：《瑶族宗教祭祀活动中的歌舞音乐》，《新亚学术集刊》（香港）1994年第12期。

⑰ 盘承乾：《瑶族宗教仪式及其音乐舞蹈》，《广西民族研究》1987年第3期。

与〈盘王大歌〉浅探》[①]，尹祖钧、盘朝恩《云南省河口瑶族自治县瑶山乡蓝靛瑶祭龙民俗音乐的调查报告》[②]，傅湘仙《瑶族宗教祭祀音乐论》[③]，尹祖钧、盘朝恩《河口瑶族道教音乐调查》[④] 等。

从文化学、民俗学等角度对瑶族音乐进行研究的论文有：汪莹《瑶族民歌音调的历史地理学探索》[⑤]，杨秀昭、何洪、卢克刚《论角在瑶族音乐生活中的作用》[⑥]，何洪《白裤瑶丧葬音乐活动纪实》[⑦]，韩德明、钟泽琪《瑶族长鼓产生、完善过程的人文意识》[⑧]，傅湘仙《瑶族恋俗音乐的活动方式与文化内涵》[⑨]，刘玉莲《试论道教文化与茶山瑶民间文化之关系》[⑩]，刘小春《试论瑶族长鼓文化》[⑪]，许文清《"耍堂歌"与连南排瑶文化》[⑫]，苏胜兴《神话宗教与瑶族民间文艺形态》[⑬]，唐庆德《浅析瑶族民歌对瑶族文化的影响》[⑭]，张劲松《太阳树神话与瑶族长鼓》[⑮]，刘小春《从长鼓舞变迁看瑶族文化的多元复合性》[⑯]，杨殿虎

---

① 刘小春：《瑶族"还盘王愿"与〈盘王大歌〉浅探》，载《瑶学研究》第二辑，广西民族出版社 1992 年版。

② 尹祖钧、盘朝恩：《云南省河口瑶族自治县瑶山乡蓝靛瑶祭龙民俗音乐的调查报告》，载《中国音乐年鉴》，山东教育出版社 1991 年版。

③ 傅湘仙：《瑶族宗教祭祀音乐论》，《艺术探索》1992 年第 1 期。

④ 尹祖钧、盘朝恩：《河口瑶族道教音乐调查》，《云南首届宗教音乐学术研讨会论文汇集》（上册），油印本，1991 年。

⑤ 汪莹：《瑶族民歌音调的历史地理学探索》，《民族艺术》1991 年第 2 期。

⑥ 杨秀昭、何洪、卢克刚：《论角在瑶族音乐生活中的作用》，[美] *Chinese Music*1988 第 11 期。

⑦ 何洪：《白裤瑶丧葬音乐活动纪实》，载《中国民族音乐研究》，贵州民族出版社 1999 年版。

⑧ 韩德明、钟泽琪：《瑶族长鼓产生、完善过程的人文意识》，1995 年第六届中国少数民族音乐学论文。

⑨ 傅湘仙：《瑶族恋俗音乐的活动方式与文化内涵》，载《瑶学研究》第四辑，广西民族出版社 1997 年版。

⑩ 刘玉莲：《试论道教文化与茶山瑶民间文化之关系》，载《瑶学研究》第一辑，广西民族出版社 1993 年版。

⑪ 刘小春：《试论瑶族长鼓文化》，载《瑶学研究》第一辑，广西民族出版社 1993 年版。

⑫ 许文清：《"耍堂歌"与连南排瑶文化》，载《瑶学研究》第一辑，广西民族出版社 1993 年版。

⑬ 苏胜兴：《神话宗教与瑶族民间文艺形态》，载《瑶学研究》第三辑，广西民族出版社 1993 年版。

⑭ 唐庆德：《浅析瑶族民歌对瑶族文化的影响》，载《瑶学研究》第三辑，广西民族出版社 1993 年版。

⑮ 张劲松：《太阳树神话与瑶族长鼓》，载《瑶学研究》第二辑，广西民族出版社 1992 年版。

⑯ 刘小春：《从长鼓舞变迁看瑶族文化的多元复合性》，载《瑶学研究》第四辑，广西民族出版社 1997 年版。

《瑶山白裤瑶音乐文化生态学叙事》①，彭兆荣《族性中的音乐叙事——以瑶族的“叙歌”为例》②，覃洁贞《论瑶族传统舞蹈的民俗意蕴》③ 等。

除了国内学者对瑶族音乐的研究，国外的一些音乐学家也对国内的瑶族进行了一些考察和研究，如前文中所提到的法籍华裔音乐家郑瑞贞对广西大瑶山瑶族音乐的考察，美国斯坦福大学黑人音乐家斯坦迪弗对瑶族民间音乐舞蹈的考察等。

应该说，五十多年来，尤其是近二十多年来对瑶族音乐的研究成果是相当喜人的，这些成果涉及音乐史、民间歌曲、舞蹈、器乐、宗教音乐、音乐文化内涵等方面的研究。总的来说，这些研究成果有这样一些特点：第一，研究的领域有所扩展，研究的水平不断提高。除了传统对音乐形态如调式音阶、节拍节奏、多声部以及舞蹈形态等方面的研究外，开始把音乐作为文化的一部分即从音乐生成和发展的文化背景、民族史、民俗生态环境等方面来对音乐进行研究；这使得瑶族音乐的研究已经从基础性的资料收集、整理和音乐形态的分析研究逐渐向多层次、多方位的方向发展，从而促进论文水平的提高。第二，出版了一批有较高学术水平的论著，例如上文提到的《瑶族传统音乐》、《瑶族音乐史》、《南方少数民族音乐文化》、《瑶族民歌》、《云南瑶族道教科仪音乐》 等，这些论著的出版，填补了瑶族音乐研究领域的空白。

瑶族音乐研究虽然取得了一定的成绩，但也存在一些问题有待解决，以下就这些问题提出自己不太成熟的意见，以供参考。

1. 对瑶族音乐的研究还处在以个人研究为主，各自为政的状态。由于瑶族支系众多，居住分散，情况复杂，使得目前的研究成果零星且散乱，这种状态不利于提高瑶族音乐研究的整体水平。若能走联合研究的路子，联合各个省区相关研究机构和个人的力量，有目的地开展对瑶族音乐联合专项研究，这将极大地提高目前瑶族音乐研究的水平和质量。

2. 研究的视野还应进一步扩展。正如田联韬先生所说，中国的音乐学者应

---

① 杨殿虎：《瑶山白裤瑶音乐文化生态学叙事》，《云南艺术学院学报》1999 年第 2 期。

② 彭兆荣：《族性中的音乐叙事——以瑶族的“叙歌”为例》，《音乐艺术》（上海音乐学院学报）2001 年第 3 期。

③ 覃洁贞：《论瑶族传统舞蹈的民俗意蕴》，《南宁职业技术学院学报》2002 年第 7 卷第 3 期。

当拓宽学术视野，对我国跨界民族的音乐文化进行深入的考察和比较研究。[1] 目前国内对瑶族音乐的研究基本上还以国内为主，对国外与国内瑶族音乐文化的比较研究尚是一块未开垦的处女地，对这块处女地进行拓荒将是一个极有意义的工作。

3. 瑶族音乐研究应建立相应的音乐学术组织。据笔者所知，瑶族是目前中国 56 个民族当中唯一有国际研究机构的民族，1986 年在香港就成立了“国际瑶族研究协会”，一批在国际人类学、民族学界的知名学者纷纷投入到瑶学的研究当中，国内外的学者相互交流与合作，取得了丰硕的研究成果。因此瑶学的研究已经迈出国门，成为一项国际性的课题。如果国内瑶族音乐研究学者以此为契机，成立瑶族音乐研究会，并成为“国际瑶族研究协会”的一个子协会来开展研究工作，不但前面存在的两个问题会迎刃而解，还使瑶族音乐的研究也走向世界，促进国内少数民族音乐研究水平的进一步发展和提高。

（本文原载《中国音乐》2004 年第 2 期，收录本书时作者略有改动）

---

① 田联韬：《中国少数民族传统音乐概论》，载田联韬主编《中国少数民族传统音乐》，中央民族大学出版社 2001 年版，第 54 页。

瑶族“度戒”与“还盘王愿”仪式音乐研究现状综述

杨民康　吴宁华

在中国华南诸少数民族中，瑶族是一个历史发展较为悠久，迁徙范围较为广阔，“原住民”色彩较为浓厚的民族。瑶族早期历史说法不一，大致有“山越说”、“五溪蛮说”和“多元说”等等。一些学者认为，瑶族的族源起初与“九黎”、“三苗”以及后来的“荆蛮”、“长沙武陵蛮”、“五溪蛮”、“莫瑶”、“蛮瑶”等古代民族有关。唐代以前，瑶族主要分布在湖南及两广境内。元、明、清时期，一部分瑶族逐渐迁至贵州、云南等地，并由上述地区辗转流往越、泰、老等东南亚国家。20世纪70年代以来，更由于东南亚地区的战乱，致使一些瑶族漂洋过海，迁往法国、美国、加拿大等国定居。①

从传统信仰及仪式文化的角度看，瑶族各族群社会里，既存在作为民族性宗教，以维护族群社会群体意识为主旨的盘瓠图腾崇拜因素，又含有超出瑶族本民族传统信仰意识范围，向着跨文化、地域传播的人为宗教发展的梅山教的文化因素。对此笔者认为，若想要把握瑶族传统民间信仰仪式音乐的要义，首先应该把握好其中的“共时”与“历时”这对时空文化关系，然后再对其中的“地域—族群”文化元素（如本土原存因素与外来传播因素）及“宗教信仰层次、信仰派别（如瑶族传统信仰中的师派与道派）的并存和对比”状况等予以考察，才能在其后有关音乐文化的本体和语义分析中真正做到心中有数。

若从时空关系上看，在瑶族诸传统民间信仰要素中，图腾崇拜信仰如今在瑶族传统仪式里主要表现为原存的和历时性的因素，梅山教文化表现为外来的和共时性

---

① 参阅黄钰、黄方平：《国际瑶族概述》，广西人民出版社1993年版，第9—11页。［日］岗田宏二：《中国华南民族社会史研究》，民族出版社2002年版，第60—65页。

的因素。二者分别从纵向传承为主的（例如以“还盘王愿”代表的还愿仪式）和横向传播为主的（例如以“度戒”为代表的功德修成仪式）两个信仰体系及神灵系统体现出来。在瑶族的诸传统仪式信仰类型中，盘瑶“还盘王愿”和蓝靛瑶“度戒”可说是迄今为止被学界谈论最多的两个仪式类型，同时也分别是上述两种瑶族信仰体系中的代表性仪式类型。因此，本论文拟从广西田林县盘瑶的“还盘王愿”仪式和云南富宁县蓝靛瑶的“度戒”仪式两个个案的描述和比较入手，继而去探索在多民族梅山教文化语境中，瑶族传统仪式与仪式音乐所蕴含的系统性结构特征。

根据迄今所掌握的资料，可从下述三个方面对以往学界有关本选题领域的基本研究状况予以论述：

一、关于盘瑶“还盘王愿”和蓝靛瑶“度戒”的个案考察研究

先从原存文化和历时性的一端来看，诸瑶族支系里，主要存在于盘瑶（过山瑶）中的“还盘王愿”仪式，带有较浓的地域—民族性特点和自然宗教及图腾崇拜文化色彩。中外学者对此都有专攻。国外主要是日本学者，例如在竹村卓二的《瑶族的历史和文化》一书里，用了很大的篇幅介绍东南亚国家“过山瑶的两个起源神话‘槃瓠’和‘渡海’——民族精神的形成和演进”①。中国学者则主要关注的是国内以盘瑶（过山瑶）为主的一些支系内部的“还盘王愿”仪式。② 此外，有关瑶族“还盘王愿”的音乐舞蹈研究，近十余年来也已经在收集整理和专题性研究等方面产生一些较突出的成果。③

在瑶族中，“度戒”曾经是盘瑶、蓝靛瑶及其他瑶族支系青年必经的一项成年礼及“入道”仪式。从共时的角度看，带有较多从外部“借入”的文化横向传播的特征。在“度戒”的分布上，如今，以东南亚为主的海外瑶族中，盘瑶仍

---

① ［日］竹村卓二：《瑶族的历史和文化——华南、东南亚山地民族的社会人类学研究》，金少萍、朱桂昌译，民族出版社2003年版。

② 胡起望、范宏贵：《盘村瑶族》，民族出版社1983年版，第236页。刘小春：《瑶族“还盘王愿”与〈盘王歌〉浅探》，载刘小春、丁站、苏斌主编《桂东瑶舞探秘》，广西民族出版社1992年版，第159—169页。蒲朝军、过竹主编：《中国瑶族风土志》，北京大学出版社1992年版。黄钰、黄方平：《国际瑶族概述》，第74页。

③ 盘承乾、莫纪灵等收集整理：《盘王大歌》，天津古籍出版社1993年版。陈坤鹏：《坳瑶“盘王节”祭仪乐舞述论》，载中国少数民族音乐学会、贵州省音乐家协会编《中国民族音乐研究》，贵州民族出版社1999年版。

然盛行以“度戒”为主的功德修成仪式，一些日本学者在此研究领域已有不少成果。① 中国瑶族中，“度戒”仪式今天主要是在蓝靛瑶等部分瑶族支系中盛行。众所周知，由于在长期历史发展过程中，瑶族从其先民集团开始，便与周围其他民族集团有过广泛的接触，其传统文化中含有较为复杂的相异民族文化成分。以致长期以来，在有关瑶族历史与文化的研究领域内，人们对这种“多源文化”现象甚为关注。特别是近几年来，杂糅有道教和原始宗教，以及部分佛教因素的瑶族宗教文化系统这一宗教文化现象，更引起了国内外瑶族学界的特殊重视。在众多的研究成果中有一个重要的学术进展，便是在以往调查材料所披露的瑶族宗教中含有道教因素这一原有基础之上，许多学者又撰文肯定了瑶族宗教文化是以道教为主体这一基本事实。② 另有学者指出：“瑶族受汉文化影响较深，与汉族的比较研究十分重要。从某种意义上说，不弄清汉文化，瑶族的一些文化是很难弄清楚的。”③ 此说为寻找瑶族道教文化的来源提出了一个根本的探索路径。在蓝靛瑶度戒仪式方面，近二十余年来，已经有包括调查报告和研究文论在内的许多著述面世。④ 其中，黄贵权的《本土民族学视野中的靛村瑶族——那洪村蓝靛瑶文化的调查与研究》一书于2003年出版，这是作者作为本土（族）学者在该领域潜心多年的厚积薄发之作，其中第八章第二节“‘度戒’仪式及其功能”，对于蓝靛瑶“度戒”仪式的活动过程作了迄今为止最为详尽和深入的解释。

然而，由于瑶族分布地域广阔，支系繁多，以及瑶族传统民族文化和宗教文化中存在着多源性、多相性等复杂性因素，致使目前在瑶族研究领域里，对瑶族以道教为中心的宗教文化系统进行的整体性研究还仅只能说是刚刚起步，尤其是

---

① ［日］竹村卓二：《瑶族的历史和文化——华南、东南亚山地民族的社会人类学研究》，金少萍、朱桂昌译，［日］白鸟芳郎编著：《东南亚山地民族志》，黄来钧译，云南省历史研究所东南亚研究室编，1978年（内部资料）。

② 张有隽：《瑶族宗教论集》，广西瑶族研究学会1986年（内部出版），第8页。赵廷光：《论瑶族传统文化》，云南民族出版社1990年版，第44页。［法］雅克·斬穆瓦纳：《瑶族的宗教信仰——道教》，郭净译，载云南省社会科学院历史研究所编《研究集刊》，1993年合刊本（内部出版）。宋恩常：《瑶族道教的特点》，载广西瑶学会编《瑶学研究》第三辑，广西民族出版社1993年版，第307—316页。

③ 张有隽：《人类学与瑶族》，广西民族出版社2002年版，第57页。

④ 广西自治区编辑组：《广西瑶族社会历史调查》（第六册），广西民族出版社1987年版。赵廷光：《论瑶族传统文化》。邓文通：《蓝靛瑶还盘王愿研究》，载广西瑶学会编《瑶学研究》第三辑，广西民族出版社1993年版，第375—385页。黄贵权、李清毅：《瑶族度戒初探》，载广西瑶学会编《瑶学研究》第三辑，广西民族出版社1993年版，第386—393页。黄贵权：《本土民族学视野中的靛村瑶族——那洪村蓝靛瑶文化的调查与研究》，云南民族出版社2003年版。

从音乐、舞蹈、戏剧等艺术文化方面，近十余年来虽然已有一批在田野考察和学术立论上较扎实的论文和著作出现，① 但在研究的深度和广度两方面还有待于进一步拓展。为此，笔者继1995年两次赴云南瑶族（蓝靛瑶）地区进行考察并撰写相关论著（2000）之后，又分别于2002年年初、2003年2—3月和2005年5月赴广西田林、南宁等地考察瑶（盘瑶）、壮（含黑衣壮）等民族的师公仪式音乐，并在此基础上撰写本课题论文。

二、关于“还盘王愿”与“度戒”仪式的比较研究

如前所述，中外学者对国内和东南亚的此两类仪式个案都分别曾有过较深入的研究。其中的部分学者亦做过将二者加以比较的初步尝试。例如，在竹村卓二的《瑶族的历史和文化》一书里，将“度戒”为主的“功德修成仪式”列入第三篇“过山瑶的家族生活和价值体系”，同其后的第五篇“过山瑶的两个起源神话‘槃瓠’和‘渡海’——民族精神的形成和演进”予以并置，分别在其中凸显了“家族生活”和“民族精神”这两个重要的社会文化元素。② 虽然在该书里，作者没有将这两个重要元素加以进一步地比较发挥，但仅从其全书立意和行文的字里行间，便可以感受到作者已经将此二者作为现代瑶族（过山瑶）精神文化的两个支柱因素看待。这一点对于本论文的写作尤有启发作用。在国内学者的众多瑶学研究成果中，至今甚少从民族学或民族音乐学角度及微观或中观层面对该两类个案进行研究者。在本论文中，拟将此作为讨论的中心议题之一。

三、关于梅山教文化语境下的跨地域、民族比较研究

倘若循着上述比较研究的轨迹，对瑶族与两广及云南、贵州等省其他各少数民族之间的文化关系再做进一步考察，即可发现上述体现为共时性和横向关系的梅山教文化，其实乃是维系这些民族之间文化联系的一个重要纽带。对此，20世纪90

---

① 尹祖钧、盘朝恩：《云南省河口瑶族自治县瑶山乡蓝靛瑶祭龙民俗音乐的调查报告》，载《中国音乐年鉴》山东教育出版社1991年，第199—208页。吴开婉：《云南文山瑶族度戒舞刍议》，载《民族艺术研究》1993年第1期。杨民康、杨晓勋：《云南瑶族道教科仪音乐》，新文丰出版公司2000年版。

② ［日］竹村卓二：《瑶族的历史和文化——华南、东南亚山地民族的社会人类学研究》第三篇、第五篇，金少萍、朱桂昌译，民族出版社2003年版。

年代以来，已经有一些中外文化人类学者对之开始关注，并在自己的研究中有所涉及。例如，宋恩常教授曾在《〈游梅山书〉的价值》一文中论证了梅山教的渊源及其在瑶、壮、仫佬等多民族中传播的事实①，广西民族学院张有隽教授及法国宗教人类学者雅克·勒穆瓦纳（Jacques Lemoine）博士一行曾于1993年合作进行了华南诸族梅山教文化调查，此后瑶学界便陆续出现了一些有关梅山教文化的研究论文②。在关于信仰梅山教诸族音乐文化的比较研究方面，以往以单一民族为研究对象撰写的一些论文，已为此方面的进一步考察研究奠定了一定的学术基础。③

综上所述，在本研究领域的三个重要环节里，学界以往对其中的第一、三个环节，即个案研究和跨地域—民族的宏观比较上已程度不同地展开研究，但关注点主要还局限于民族学层面。从民族音乐学角度进行研究者还比较少见。而在其中起到对前后二者加以联系贯通的第二个环节，即由微观到中观层次的个案比较方面，至今在民族学和民族音乐学两方面都仍付阙如。因此，本课题的研究思路乃是沿着上述三个方面，对个案考察、个案比较和宏观比较研究三者加以贯通和展开。其中，在个案考察方面，依据以往曾有过较深入研究的云南蓝靛瑶“度戒”仪式音乐一端，将重点放在对广西田林等地盘瑶“还盘王愿”仪式音乐这另一端的考察描述上；在个案比较方面，拟针对以往此方面乃研究弱项的学界状况，对之做重点深入式的探讨；在宏观比较方面，则在目前有限的资料条件下，仅从民族音乐学角度，对梅山教仪式音乐在云南、广西瑶、壮、汉、毛南、仫佬等民族中的传播做初步的比较和展望。

---

① 宋恩常：《游梅山书的价值》，载广西瑶学会编《瑶学研究》第四辑，广西民族出版社1997年版，第538—541页。

② 顾有识：《壮侗语诸族梅山教人物神祇考》，《广西民族学院学报》（哲学社会科学版）1995年第3期，第29—35页。张有隽：《人类学与瑶族》。

③ 黄增民：《浅谈壮族“巫歌”及“师公调”》，《民族艺术》1988年第1期。杨秀昭、卢克刚、何洪、傅仙湘：《瑶族宗教祭祀活动中的歌舞音乐》，《新亚学术集刊》1994年第12期，第197页。杨秀昭、何洪：《仫佬族音乐史》，《中国少数民族音乐史》（上），中央民族大学出版社1998年版，第725—753页。范西姆、赵毅：《壮族音乐史》，载《中国少数民族音乐史》，中央民族大学出版社1998年版，第634—684页。苏沙宁、杨秀昭、何洪：《瑶族音乐史》，载《中国少数民族音乐史》，中央民族大学出版社1998年版，第185—724页。傅仙湘：《毛南族音乐史》，载《中国少数民族音乐史》，中央民族大学出版社1998年版，第754—782页。杨秀昭：《毛南族丧俗音乐活动实录》，《云南艺术学院学报》1999年第2期，第48—50页。范西姆：《壮族传统音乐》，载田联韬主编《中国少数民族传统音乐》，中央民族大学出版社2001年版，第1561—1620页。费师逊：《瑶族传统音乐》，载田联韬主编《中国少数民族传统音乐》，中央民族大学出版社2001年版，第1621—1683页。周建明、王汉光、田联韬：《仫佬族传统音乐》，载田联韬主编《中国少数民族传统音乐》，中央民族大学出版社2001年版，第1685—1700页。

国外瑶族传统文献研究现状综述

赵书峰　吴宁华

瑶族作为一种跨界族群，目前主要分布在中国、泰国、越南、老挝、法国、美国等国。目前有关瑶文化的研究与考察主要集中在民俗学、宗教学、人类学等方面。例如，对瑶族祖先信仰、婚嫁、丧葬以及度戒仪式的研究。通过对近些年国外瑶族研究文献的梳理，初步认为其研究现状具有以下特点：

一、国外学者通常结合民俗学、人类学、社会学、宗教学等方法论，对瑶族社会、历史、文化等相关问题给予系统考察与研究

通过对英文文献、泰文文献以及日文文献的梳理，笔者发现：国外文献中，有关瑶族文化的研究主要集中在对瑶族生产生活方式、宗教仪式信仰、文化变迁、战争、医疗、生育相关问题，很少对瑶族传统音乐给予深入关注。如在越南学者的研究中，主要以孔演[①]、阮克颂[②]、范光欢[③][④]为代表，在瑶族社会历史文化的研究中，成果较多。Eli Alberts 对华南瑶族道教历史的研究。[⑤] 泰国学者差博·卡差·阿南达撰写的《泰国瑶人》一书，是对泰国瑶族的综合性的考察与研

① ［越］孔演：《越南人口和民族人口》，越南社会科学出版社 1995 年版。

② ［越］阮克颂等译：《论越南瑶族支系的分类》，廖玉凤、范宏贵译，载《瑶学研究》（第四辑），广西民族出版社 1997 年版，第 494—502 页。

③ ［越］范光欢：《瑶族文化和社会的发展：现在和将来》，国家社会人文科学中心 1998 年版。

④ ［越］范光欢、雄庭贵：《河江瑶人传统文化》，越南民族文化出版社 1999 年版。

⑤ Alberts, Eli. *A History of Daoism and The Yao People of South China*. Youngstown, N. Y.: Cambria Press, 2006.

究。[①] Rosalie Giacchino – Baker 对老挝瑶族文化与民间故事的考察与研究。[②] 又如 Patricia Moore – Howard 对优勉瑶的传统与文化变迁的研究、[③] Jaruwan Phromwang 撰写的《泰仂族的文化变迁》（*Cultures of changes of Tai Lue*）以及 David Faure 撰写的一篇涉及明代中期瑶族战争和对其族群的影响的文章。[④] 由此可以看出，目前国外瑶族研究现状大多集中在民俗学、宗教学以及人类学等相关领域，而对瑶族传统音乐文化的关注则相对较少。据笔者从泰国诗琳通公主人类学资料中心搜索到的43篇关于瑶族（勉瑶）研究的论文，其研究范围涉及泰国北部乃至中国广西的瑶族，内容以婚姻、宗教信仰、生产方式、生育等为主，[⑤] 只有萨蓝·那洛的硕士论文《清莱府梅发郎县帕德村瑶族音乐研究》涉及瑶族音乐的研究。该文介绍了瑶族民居周边环境，由于得到政府及民间机构多年来的帮助，如今村落已有很大的发展与变化。其音乐文化有着悠久的历史，但无法查明起源于何时。从民间传说看，音乐的传播方式主要是口授形式。乐器及其制作原料来自天然材料，主要有四种乐器即："亚"（yat）为伴声乐器，"唷"（yo）、"东罗"（dong-lo）、"朝则"（chouzei）为伴奏乐器。乐队的组合有两类，一类是有四种乐器伴奏的乐队，一类是仅有三种乐器伴奏的乐队。音乐人年龄在40—55岁，主要职业是务农。音乐人在进行仪式表演时会穿着瑶族民族服装。音乐的演奏仅限于以下三种重要的仪式：大型的婚礼、葬礼与新年。演奏的歌曲仅有11首，这11首歌都是同一种乐谱，没发现有音量高低区分。乐谱结构由长声调的节拍与短节奏的节拍组成，声音有个性，与轻声系统（minor）相近，与泰国的传统音乐相差甚远。歌曲的伴奏与轻声系统不同，因为音乐人在表演上有很大的自由度。乐器在伴乐时作用不大，仅是一种"亚"（yat）的伴奏而已。[⑥] 另外，还有 Purnell Herbert C. 在1992年撰写的一篇文章，涉及柬埔寨、老挝、越南瑶族婚嫁仪式中

---

① ［泰］差博·卡差·阿南达：《泰国瑶人》，谢兆崇、罗宗志译，民族出版社2006年版。

② Giacchino – Baker, Rosalie. *Stories from Laos: Folktales and Cultures of The Lao.* Hmong, Khammu, and Iu – Mien. Covina, CA: Pacific Asia Press, 1995.

③ Moore – Howard, Patricia. *The Iu Mien: Tradition and Change. Sacramento.* CA: Sacramento City Unified School District, 1989.

④ Faure, David. 2006. "The Yao Wars in The Mid – Ming and Their Impact on Yao Ethnicity." In *Empire at The Margins: Culture, Ethnicity, and Frontier in Early Modern China.* Edited by Pamela Kyle Crossley, Helen Siu, and Donald S. Sutton. Berkeley: University of California Press, 2006.

⑤ http://www.sac.or.th/databases/ethnicredben.

⑥ 萨蓝·那洛：《清莱府梅发郎县帕德村瑶族音乐研究》，泰国诗纳卡琳大学音乐表演专业1998年硕士学位论文。

歌词音色与音乐调高的考察与研究。[①] Kun Chang 于 1966 年撰写的一篇关于瑶族音调系统的比较研究，则是从语音学的角度对瑶族音调系统给予的比较性研究。[②]

二、以日本学者为主的研究团队，对中国瑶族（以湘、桂为主）的社会、历史及文化的研究，成果颇丰

通过对国外瑶族传统文献研究现状的分析，可以看出近年来，在日本学者中，已初步形成了研究的体系化、规模化。如日本的竹村卓二[③]、冈田宏二[④]等学者。他们的研究成果，引起了国际人类学、民族学界的广泛关注，为瑶族的研究国际化铺垫了基础。他们主要集中于对瑶族社会、历史、文化等问题的考察与研究。据笔者所知，在日本民族学、民俗学界、文化人类学界，近年来，对瑶族文化的研究，形成了一股热潮。他们热衷于对中国广西、湖南、泰国瑶族的研究。内容主要涉及瑶族社会结构、历史文化、民俗仪式等方面。诸如对“度戒”、还家愿等仪式，结合宗教学、历史学以及历史文献分析法等给予的深层次、系统性的考察。自 2008 年以来，逐步形成了以日本神奈川大学瑶族文化研究所为中心，展开了对中国瑶族文化多层次、多角度，全方位的考察与研究。特别是在广田律子教授的带领下，对湖南蓝山瑶传道教（以“度戒”仪式为主）给予了广泛关注，取得了很多重要的学术成果。如广田律子教授的《“度戒”礼仪折射出的演剧性》[⑤]、吉野晃教授的《优勉仪礼中的研究课题：仪礼的意义与传承，不变与变化之初探》[⑥]、丸山宏教授的《中国湖南省蓝山县瑶族度戒仪式与其仪式

---

① Purnell, Herbert C. 1992. “Lexical Tone and Musical Pitch in An Iu Mien Yao Wedding Song.” In *Text, Context, and Performance in Cambodia, Laos, and Vietnam* edited by Amy Catlin and Eran Fraenkel. Los Angeles: University of California, Los Angeles.

② Chang, Kun. “A Comparative Study of the Yao Tone System.” *Language*, 1996, 42 (2): 303 – 310.

③ ［日］竹村卓二：《瑶族的历史和文化——华南、东南亚山地民族的社会人类学研究》，金少萍、朱桂昌译，民族出版社 2003 年版。

④ ［日］冈田宏二：《中国华南民族社会史研究》，赵令志、李德龙译，民族出版社 2002 年版。

⑤ ［日］广田律子：《“度戒”礼仪折射出的演剧性》，载《瑶族文化研究所通讯》（第一号），日本神奈川大学瑶族文化研究所 2010 年版，第 28 页。

⑥ ［日］吉野晃：《优勉仪礼中的研究课题：仪礼的意义与传承，不变与变化之初探》，载《瑶族文化研究所通讯》（第二号），日本神奈川大学瑶族文化研究所 2010 年版，第 17—18 页。

文书初探》、广川英一郎的《汇源瑶族乡“度戒”礼仪和问题点》①、佐野贤治的《受戒和难关——被认可的礼仪宗教化的比较民俗研究》② 等等。同时，针对湖南省蓝山县汇源瑶族乡的“度戒”仪式的相关问题，召开了两届瑶族文化论坛③，并出版了两期“瑶族文化研究所通讯”④。尤其是2010年11月在日本神奈川大学举行的“瑶族传统文献研究国际论坛”。本次论坛专门特邀了湖南省蓝山县汇源瑶族师公赵金仔（金付）先生和书表师冯荣军先生。首先，赵金仔师公以现场展示的形式，形象地介绍了瑶族科仪的罡步（如七星罡、祖师罡、邪师罡、吞鬼罡、藏身罡等）、手诀（老君诀、发兵诀、藏身诀、虎诀、白鹤诀等）、符（如吞鬼符、安魂定魄符和藏身符等）等各种基本的身形步法。同时，对瑶族道教科仪中的舞蹈（主要以谢师傅跳和拜师傅跳为主），对其舞蹈内涵及其步法给予了详细的介绍与展示。⑤

其次，书表师冯荣军先生针对“度戒”前准备到仪式结束所负责的职责以及他在仪式过程中所起的作用作了一个详细的介绍。他认为，在瑶族“度戒”仪式过程中需要用到大量的榜、牌、联、据、疏、表、引、牒、文、状、封笺、画符、敕符等文书，这些文书的书写和校对都是由书表师来完成的。书表师在复杂的仪式的各个阶段能否及时正确地提供仪式所需的文书，直接影响到仪式的成败。因此，在“度戒”仪式的整个过程中，书表师自始至终都起着重要的作用。⑥

还如，日本神奈川大学历史民俗资料学研究科院生三村宜敬的《蓝山县瑶族

---

① ［日］广川英一郎：《汇源瑶族乡“度戒”礼仪和问题点》，载《瑶族文化研究所通讯》（第一号），日本神奈川大学瑶族文化研究所2010年版，第26页。

② ［日］佐野贤治：《受戒和难关——被认可的礼仪宗教化的比较民俗研究》，载《瑶族文化研究所通讯》（第一号），日本神奈川大学瑶族文化研究所2010年版，第20页。

③ 第一届湖南瑶族传统文化研讨会于2009年8月6日在湖南长沙召开；第二届瑶族传统文献研究国际论坛于2010年11月23日在日本横滨神奈川大学召开，本次论坛是由日本神奈川大学瑶族文化研究所主办、湖南省民间文艺家协会协办。本次论坛，主要针对近年来以神奈川大学瑶族文化研究所所长广田律子教授、日本东京学艺大学教育学部社会人类学教授吉野晃先生等为代表的日本学者，对湖南省以蓝山县汇源瑶族乡过山瑶支系中的“度戒”仪式研究展开的一个阶段性的总结与回顾。

④ 这两期《通讯》分别于2009年3月29日和2010年7月29日由神奈川大学瑶族文化研究所编辑发行。

⑤ 神奈川大学瑶族文化研究所编：《瑶族传统文献研究国际研讨会论文集》，日本神奈川大学瑶族文化研究所2010年版，第26—33页。

⑥ 冯荣军：《中国湖南省蓝山县过山瑶族度戒仪式过程中书表师的职责和书表执行》，载《瑶族传统文献研究国际研讨会论文集》，日本神奈川大学瑶族文化研究所2010年版，第36—42页。

的星辰信仰》一文，作者重点考察了在度戒仪式中和星辰相关仪式的“贺星拜斗”，这是为度戒仪式的受礼者及十二对会首夫妇以及死前没度过戒的先人夫妇而举行的作为向天庭“登记”的仪式。作者认为，从仪式里念诵的经文内容中可以发现，瑶族的科仪和经文系统虽然和道教经典多少有一些不同，但是在受道教影响的基础上加入了瑶族独自的解释而形成的这一点却是明白无疑的。①

总之，从日本学者的研究现状分析，由于受学者专业背景的影响，日本学者的研究多涉及瑶族社会、历史文化、宗教等内容的研究。

三、 国外学者大多倾向于对瑶族传统信仰、 仪式及其经文的研究，很少只关注到对其仪式中音乐的研究

据笔者所知，在国外学者的研究中，他们更多关注文本方面的研究，比如券牒、经书等等，当下的研究尤其是音乐的研究很少。以日本学者为例，在近些年的研究中，他们主要关注瑶传道教信仰体系中的信仰内涵、仪式结构、经文文本，以及上述之间的互动关系问题。如日本神奈川大学瑶族文化研究所，自2008年以来，以湖南省蓝山县的瑶族“度戒”仪式为载体，分别针对其仪式的神祇、仪式结构、经文内容等相关问题，进行了多次广泛、深入的考察与研究。

比如，日本神奈川大学大学院历史民俗资料学研究科广田律子教授的《关于盘王传承的研究》一文，作者希望通过对过山瑶举行祭祀仪式时使用的经文、文书中有关盘王记述的整理，让盘王的“原型”明确化。报告以湖南省蓝山县的经文为基础资料的同时，也使用湖南省内其他地区、周围省区、甚至是德国慕尼黑拜而伦州立图书馆的资料。从以《盘王歌》、《盘王大歌》、《盘王出世》、《三庙大王》等为题的有关记述的内容来看，盘王既是祖先神，同时又可以将他理解为出生于西天福江之地的与生业有很深关系的神祇。可以说，这是有关盘王的除创世神话的盘古、龙犬盘瓠之外的第三种传承。这三种传承互相交叉却不矛盾地共存着，这一点很值得我们注意。②

神奈川大学经济学部讲师蔡文高《从科仪文本看瑶族的造墓仪式和祖先观》

---

① ［日］三村宜敬：《蓝山县瑶族的星辰信仰》，载《瑶族传统文献研究国际研讨会论文集》，日本神奈川大学瑶族文化研究所2010年版，第44—61页。

② ［日］广田律子：《关于盘王传承的研究》，载《瑶族传统文献研究国际研讨会论文集》，日本神奈川大学瑶族文化研究所2010年版，第78—90页。

一文，通过对拜而伦州立图书馆所藏的有关瑶族造墓仪式的具有代表性的文本的分析解读，探讨了瑶族造墓仪式中的来自汉族的风水信仰的影响和他们的灾因观、祖先观。①

日本筑波大学图书馆情报瑶族研究科松本浩一教授的《度戒仪式中的神祇》一文，通过对度戒仪式中所使用的各种经文和发送给神祇们的文书的分析，认为在瑶族度戒仪式中的神祇，他们则被分成若干个等级。比如，从道教的三清、玉皇大帝、紫微大地、南斗·北斗星君，到地方神、土地神、神将、祖师等，还有被派遣去招请他们的功曹以及没人祭祀的被称为孤神的神祇等等；同时，在赞颂这些神祇的祭文中，对他们的性格和职能给予详细的探讨。② 另外，他的《“挂三灯”礼仪》一文，是对瑶族“还家愿”仪式中的“挂三灯”仪式的仪式构成及其经文的详细分析与考察。③

筑波大学人文社会科学研究科丸山宏教授的《关于中国湖南省蓝山县瑶族度戒仪式与其仪式文书初探》一文，通过对2008年在湖南省蓝山县举行的度戒仪式中所使用的经文的讨论涉及如下几个问题：第一，平度、加职、补充这三种经文的异同；第二，男性用经文和女性用经文的异同；第三，阴阳据和其他经文或科仪文献内容上的关系；第四，与瑶族其他支系的蓝靛瑶的道公、师公的传度经文的比较；第五，与湖南省南部以及邻近地区的汉族或者是少数民族的类似经文的比较。通过对上述几个方面的探讨，以明确蓝山县瑶族“度戒”仪式经文的特征。④

欧雅碧（Lucia Obi）的《欧美的瑶族写本的收藏》（*Yao manuscripts in Western Collections*）一文，作者通过对欧美博物馆与图书馆的多次考察，认为瑶族写本的收藏主要集中在牛津的博德雷恩图书馆（共计311件）、海德堡大学中国研究所（约200件）、荷兰国立民族学博物馆/莱顿大学（约有200件）、美国议会图书馆（241件）以及巴伐利亚州立图书馆（共计2776件）。作者认为，上述博

① 蔡文高：《从科仪文本看瑶族的造墓仪式和祖先观》，载《瑶族传统文献研究国际研讨会论文集》，日本神奈川大学瑶族文化研究所2010年版，第70—75页。

② ［日］松本浩一：《度戒仪式中的神祇》，载《瑶族传统文献研究国际研讨会论文集》，日本神奈川大学瑶族文化研究所2010年版，第92—99页。

③ ［日］松本浩一：《“挂三灯”的仪礼》，载《瑶族文化研究所通讯》（第二号），日本神奈川大学瑶族文化研究所2010年版，第6—16页。

④ ［日］丸山宏：《中国湖南省蓝山县瑶族度戒仪式与其仪式文书初探》，2009年香港道教国际学术研讨会论文集。

物馆与图书馆收藏瑶族写本中最早的是牛津的博德雷恩图书馆。这些写本是最古老也是保存较为完好，其主要来自中国的优勉瑶写本。[①] 另外，还有她的《瑶族之宗教文献：概述巴伐利亚州立图书馆之馆藏瑶族手本》，也是对瑶族宗教仪式中经文文本的分析与研究。[②] 又如，她的《2010 年 3 月巴伐利亚州立图书馆馆藏瑶族手抄本调查报告》一文，也是对瑶族经文文本给予的深入考察与研究。[③]

四、对瑶族同一支系中的仪式音乐的跨界性比较研究较少，目前只有部分学者涉及瑶族传统仪式及文化的比较研究

通过对近些年国外研究文献的梳理，可以看出其中尚缺乏对瑶族传统文化跨界性的比较与研究，而大多集中于对本国或他国瑶族文化的“个案”的考察与研究。据笔者所知，目前只有两篇文章涉及对中泰、中美瑶族传统仪式及文化的比较研究。一篇为东京学艺大学教育学部社会人类学教授吉野晃先生的《“挂灯”的构造与嬗变：关于泰国北部和中国湖南蓝山县优勉的“挂三台灯”科仪与嬗变的比较》一文，作者通过对泰国北部瑶族以及中国湖南省蓝山县汇源瑶族“挂三台灯”科仪及其文化内涵的综合比较，认为可以从中发现两地“挂灯”科仪的嬗变和共同的构造。“挂灯”科仪具有几个方面的意义：其一是明确祖先祭祀体系中受礼者所处的位置；其二是巫术法力的传授；其三，它本身也是一种成年仪式。[④] 另一篇为邓元东先生的《浅谈中美瑶族文化之异同》一文，对中美瑶族之间的“历史迁徙与文化”、宗教信仰、瑶族文字以及唱歌之异同等方面的问题给予了比较深入的探讨与研究。[⑤]

---

① ［德］欧雅碧（Lucia Obi）：《欧美的瑶族写本的收藏》，载神奈川大学瑶族文化研究所编《瑶族传统文献研究国际研讨会论文集》，日本神奈川大学瑶族文化研究所 2010 年版，第 13—24 页。

② ［德］Lucia Obi，Shing Müller：《瑶族之宗教文献：概述巴伐利亚州立图书馆之馆藏瑶族手本》，民俗曲艺，詹春媚译，财团法人施合郑民俗文化基金会 2005 年版，第 150 期，第 227—279 页。

③ ［日］丸山宏：《巴伐利亚州立图书馆馆藏瑶族手抄本调查报告》，《瑶族文化研究所通讯》，日本神奈川大学瑶族文化研究所，2010 年第 2 期，第 58—59 页。

④ ［日］吉野晃：《“挂灯”的构造与嬗变：关于泰国北部和中国湖南蓝山县优勉的“挂三台灯”科仪的构造与嬗变的比较》，神奈川大学瑶族文化研究所编：《瑶族传统文献研究国际研讨会论文集》，日本神奈川大学瑶族文化研究所，2010 年，第 102—106 页。

⑤ 邓元东：《浅谈中美瑶族文化之异同》，载郭大烈、黄贵权、李清毅编《瑶文化研究》，云南人民出版社 1994 年版，第 247—255 页。

五、在港台的学术研究中，在台湾方面，除了极少数人类学学者，比如陈玫玟是真正深入大陆瑶族地区进行人类学研究外，在港台的学术研究及刊物上发表的瑶学论文，多来自大陆学者

在近些年，港台大学的学术研究中，主要有两篇学位论文涉及瑶族文化的研究。一篇为“台湾清华大学”人类学研究所陈玫玟女士的硕士论文《从命名谈广西田林盘古瑶人的构成与生命的来源》，是对广西地区盘古瑶人的构成及其生命来源进行的考察与研究。① 另一篇为周凯模教授的博士论文《排瑶“歌堂仪式”音声研究》，作者结合仪式音乐、文本研究等理论，对广东排瑶“耍歌堂”仪式音声给予详细分析与解读。② 其他学者，如杨民康、杨晓勋③、张劲松④、庞绍元⑤等，近年来在台湾《民俗曲艺》杂志上发表了很多有关瑶族传统文化及仪式音乐的研究论文。

六、近些年来，在国外的瑶族研究中，中国学者也参与其中，并取得了一些成果

通过对国内瑶族研究文献的梳理，可以看出，一部分国内学者也开始逐步涉猎国外瑶族的研究，并获得了很多学术成果。如以张有隽⑥教授为代表的广西民族大学瑶族文化研究团队，近些年来，对泰国瑶族的考察与研究成果卓著。⑦ 其

---

① 陈玫玟：《从命名谈广西田林盘古瑶人的构成与生命的来源》，唐山出版社 2003 年版。

② 周凯模：《排瑶“歌堂仪式”音声研究》，香港中文大学民族音乐学专业哲学博士论文，2007 年。

③ 杨民康、杨晓勋：《云南瑶族道教科仪乐舞及其跨民族、地域性文化特征》，《民俗曲艺》，财团法人施合郑民俗文化基金会，1998 年第 116 期，第 1—30 页。

④ 张劲松、赵群：《湖南省蓝山县汇源乡瑶族度戒科仪》，《民俗曲艺》，财团法人施合郑民俗文化基金会，1996 年第 100 期，第 53—122 页。张劲松：《瑶族度戒调查及初探》，《民俗曲艺》，财团法人施合郑民俗文化基金会，1993 年第 83 期，第 41—64 页。张劲松：《湖南蓝山县桐村瑶民的还盘王愿：《民俗曲艺》，财团法人施合郑民俗文化基金会，1995 年第 94、95 期，第 274—308 页。

⑤ 庞绍元：《广西金秀瑶族师公面具探述》，《民俗曲艺》，财团法人施合郑民俗文化基金会，2001 年第 133 期，第 189—207 页。

⑥ 张有隽：《美国瑶人社区考察报告》，广西瑶学学会编《瑶族研究通讯》2000 年第 10 期，第 51—57 页。

⑦ 广西民族学院赴泰国瑶族考察组：《泰国瑶族考察》，广西民族出版社 1992 年版。

他如赵砚球①、彭兆荣②、李筱文③、唐金汉④、盘泰福⑤等学者，对美国瑶族也曾给予了考察与研究。

结 语

总之，通过对国外瑶族研究现状的分析，可以看出国外的研究、以日本、泰国、越南学者为主，已经形成体系化，与中国较类似，而欧美的学者都是分散的个人研究行为。如法国的雅克·勒穆瓦纳（Jacques Lemonie）⑥、美国学者大卫·特·李（David T. lee）、杜格·谢尔曼（Douglas Sherman）、迈克·斯威尼（Michael Sweeny）、伊莱恩·维拉兹克（Coordinator Elaine V.）⑦ 以及赵召山⑧等人的研究。其次，国外瑶族研究大多集中于对其社会、历史、文化的关注与考察，尤其是对瑶族传统仪式的考察日趋形成规模，而对其传统音乐的研究涉及较少。比如，日本学者对瑶族“度戒”、“还家愿”等传统民俗仪式的考察与研究。但是，上述研究，多数集中于对其信仰、仪式结构与经文文本的研究。反观国内音乐学者，在瑶族音乐研究方面，获得了很多重要的学术成果。尤其是近年来，他们对

---

① 赵砚球：《生活在美国的瑶人》，《瑶学研究》（第三辑），广西民族出版社 1983 年版，第 96—106 页。

② 彭兆荣：《欧美优勉瑶的社区发展与现代化》，《瑶学研究》（第二辑），广西民族出版社 1982 年版，第 116—123 页。

③ 李筱文：《美国瑶人社区巡礼》，载广西瑶学学会编《瑶族研究通讯》，2000 年第 10 期，第 58—60 页。

④ 唐金汉：《赴美考察瑶族情况的报告》，《瑶学研究》（第二辑），广西民族出版社 1992 年版，第 257—260 页。

⑤ 盘泰福：《美国瑶族地区访问纪实》，《瑶学研究》（第二辑），广西民族出版社 1992 年版，第 273—279 页。

⑥ ［法］雅克·勒穆瓦纳：《瑶族的宗教：道教》，覃光广、冯利译《世界民族》1987 年第 2 期，第 41—47 页。［法］雅克·勒穆瓦纳：《勉瑶的历史与宗教初探》，《广西民族学院学报》（哲学社会科学版）1994 年第 4 期，第 22—25 页。［法］雅克·勒穆瓦纳：《勐腊与泰、老勉瑶婚姻中的“本命”地位》，郭大烈、黄贵权、李清毅《瑶文化研究》，云南人民出版社 1994 年版，第 169—174 页。

⑦ ［美］大卫·特·李（David T. lee）、杜格·谢尔曼（Douglas Sherman）、迈克·斯威尼（Michael Sweeny）、伊莱恩·维拉兹克（Elaine V.，Coordinator）：《移动的山岭——美国优勉瑶人的迁徙故事》，李筱文、盘小梅译，民族出版社 2006 年版。

⑧ ［美］赵召山：《瑶族文化和社会的发展：现在与未来》，黎巧萍等译，民族文化出版社 1998 年版。

云南、广东、广西、湖南等省的瑶传道教仪式音乐给予了广泛的考察与研究。如杨民康[①]、彭兆荣[②]、周凯模[③]、赵书峰[④]等学者的研究。然而，遗憾的是：学者们的研究重点还是集中于国内瑶族，缺乏对其进行跨界性的比较研究。因此，亟待中外学者联合起来，发挥各自的优势，共同开展对跨界瑶族音乐给予综合性的考察与研究。笔者认为，上述之举，既有利于从瑶族文化发展的国际大环境中，重新审视和考察瑶族传统音乐的发展与变迁历程，也有益于推动瑶族传统音乐的整体性研究。

（本文原载《音乐研究》2011 年第 6 期，在此基础上有修改）

---

① 杨民康、杨晓勋：《云南瑶族道教科仪音乐》，台湾新文丰出版公司 2000 年版。

② 彭兆荣：《人类学视野中仪式音乐的原型结构——以瑶族“还盘王愿”仪式为例》，《音乐研究》2008 年第 1 期，第 27—34 页。彭兆荣：《仪式叙事的原型结构——以瑶族“还盘王愿”仪式为例》，《广西民族大学学报》（哲学社会科学版）2008 年第 5 期，第 53—58 页。

③ 周凯模：《排瑶“歌堂仪式”音声研究》，民族音乐学专业哲学博士论文，香港中文大学，2007 年。

④ 赵书峰：《湖南瑶传道教音乐与梅山文化——以瑶族还家愿与梅山教仪式音乐的比较为例》，博士学位论文，中央音乐学院，2011 年。

二

广东瑶族传统仪式音乐研究



连阳瑶人的音乐

黄友棣

引　序

民歌旋律是音乐工作者的宝贝。从民歌之搜集整理，分析研究中，提炼出其精华，把握其特点，再加创造与表演的技巧，然后足以产生民族形式的新音乐。此种民间形式之研究工作，实为民族形式建立前之必经阶段，世界上许多建立新音乐的国家，如俄国、波希米亚、罗马尼亚等国，其“国民乐派”的工作开展，都可以给我们以很好的教训。

中国内地的民歌之丰富，为全球之冠，在其旋律、节奏、唱法之中，充满了珍贵的材料，但地方大，考察者不多，尤其是音乐工作者之稀少，这使我们感到培植人才之急切。在广东，连阳的瑶歌是充满原始的风味，我久便想到那边看看，民国二十七年（1938）暑假，赴连作演奏旅行，搜寻其民间歌曲，得到连阳安化管理局当事诸先生劳护，愿为向导，于是在其较近之瑶寨，如三排，上洞，菜坑等处，停留些日，略有所获，迨广州失陷，再度被邀，以便于观察及搜集等工作，居留两月，所得材料不少。其中之优美旋律，除用以作成提琴独奏曲“瑶山速写”等数章之外，谨将所见，草成此篇，以助诸同志之参考。关于曲谱，以印刷电版不便，暂以数首用简谱刊出，至于详细，容他日笔论列之。

连阳的瑶人，生活困苦，物质贫乏，文化也便低落。他们的音乐，也当不能例外。如果要在他们的音乐中寻找一些进步的参考材料，都是不可能的。但他们的歌唱却能够显示出许多生活习惯的特点，这样便值得我们细细分析研究——纵

使没有给我们获得积极的好处，也能给我们以消极的教训，这点启示便有了最大的价值了。

在原始生活里，歌唱总是占着一种重要的位置。瑶人也是一样，他们的“耍歌堂”（也有人译为“溜歌堂”或“耍歌坛”）是男女的求爱仪式，每年的节日，打醮也都以歌唱为重心。但奇怪的很，他们的歌唱粗野无文，全不优美。甚至“耍歌堂”男女对唱以求爱，（唱得不好便要失败的）也唱得很平凡。这种幼稚的艺术表现，不能不归咎到他们的生活之困苦以及他们的苟安根性。他们因为生活困苦，所以不断地贪图一些刺激的享受。他们的嗜酒、性欲都在直接追寻着解决与满足，艺术生活便形成贫乏。佛罗德所说的“升华作用”（sublimation），是很少出现的机会了。加上平日在家里不唱歌的习惯（详后），便比不上南美洲黑人之音乐化（注——黑人是世界上最音乐化的民族，他们的歌唱以发泄抑郁，也唱歌以协助工作，一面做工一面唱歌，摇曳着身体，美国的 Jass Suing music blues 都是源于黑人音乐）。

统察瑶人各排的歌曲，可以见到很多节奏不鲜明的歌曲。他们的歌唱全是很迟钝的风味，没有些活泼气质，也许有一两首歌，拍子强弱较为明朗，但他们唱出来时，仍是柔和的，没有些儿优美，于是流为萎靡不振的表现。这类颓废节奏使我们想到他们毫无节奏的生活，也想到我们那些萎靡的小调。但现在，我们给斗争的生活，奋勇的歌声，振奋而起，换过了新鲜的血液了，中华民族是自救了，而这些深山里的民众，仍是漠然的，唱着那慢腾腾的情歌。也许，他们的节奏感觉醒过来时，便是他们变为兴盛的预兆吧？

瑶歌的词句种类

瑶人所唱的歌曲，也像各地的山歌一样，是偏重词句的，唱法是一些公式的调子，随意填上词句。因字音之高低，其旋律之起伏便有了随意的变化。因此，乡村的山歌，民间流传的小调，以及都市的皮黄音乐，实在都不见得比瑶人高明了许多，因为大家都仍然在词句工作上打滚。音乐工作者，不直接从音乐上创作，而只游戏于文句之上，则何足称为音乐工作？这岂不是词句游戏加上朗诵而已吗？这点许多皮黄音乐的所谓音乐家，是应该晓得改善的。

瑶人在山上，所唱的歌，也与在乡间牧童所唱的一样，随意口拈数句，便朗诵而出，依着那四句的公式，这便是山歌。不用说他们的词句题材，多是俏皮

的，嘲笑他人的，尤其是性的刺激。那些预备“耍歌堂”而学唱的，也都是向异性求爱的词句。所以，许多瑶排，对于歌唱，有了不同的看待。有些瑶老，看见年轻的人，在家中唱歌，便骂：“不正经！”瑶老们唱歌也很引为顾忌，他们说：“给后生仔听见，怪难为情哩！”这样，他们把唱歌与性爱简直混为一体。唱歌只为取悦于异性，这在动物之中，随处可见。他们在家中不唱歌，要在山中。没有妻室的大唱特唱，有了妻室，便懒于开声。似乎歌唱是为着“耍歌堂”，过了那关头，便把那敲门砖抛开了。西洋的一句俏皮谚语：“人们唱歌，只在不是接吻的时候。”用以解释瑶人歌唱生活，也有些适合。

有些排瑶，却是无限制地奖励歌唱，但我只听见他们这样叙述，未曾亲见过，故不能举出该排的名字。

除了男女求爱的歌，也有些经文式的喃诵歌。这些是送鬼迎神用的，不是普遍地可以歌唱。这也可以见到，原始社会中，唱歌是被用作巫术的。这些情况，不论古今中外，都有共通之处了。

也有些抒情歌脱胎的经文，或由山歌蜕变而来。显然这些调句多数经过汉人的改订。看来，他们虽然被骗于祖宗（祖宗告诉他们必须代代居在山上，平地是不利于瑶族的）但今日物质贸易，与汉人接触于墟场的机会很多，无形中也便渐趋同化。而且，据说他们的歌，都经刘三妹的改订（见后）无疑地，是汉化了全部。

总括来说，他们的歌唱，无论是抒情的，嘲笑他人的，经文的，都是缓缓唱出，注重词句之意思，而疏忽了唱法。换言之，是注重用理智去了解不是用感情去欣赏。我们搜集了各排瑶的歌曲，未曾发现过一首集体齐唱的歌。没有狩猎的驰骋歌曲，没有奋起杀敌的壮歌，也没有歌颂父母之爱的柔和歌曲。他们的歌曲题材，全是偏向男女之情，而没有一点儿斗争的音乐元素。我不禁深深地为他们惋惜——没有了斗争，人们渐变为苟且，偷安，且没有飞跃的进步了！

瑶歌的节奏

歌曲既是言情之类，加上唱者的拙劣技巧，便很颓废。没有表现出灵活的气质，却总是声声拉长，有如哀诉。他们的工作，全是在山上的农事。在山上歌唱，都是舒口“鸟”气，却不是有如手工业之可以在工作节奏中，一面唱，一面做，他们走路也很呆滞，走在崎岖的山路上，多于行在平坦的大路上，所以总不

曾养成了良好的节奏动作。

在新年，迎春等节日，瑶人也有很热闹的“跳花鼓”，跳者腰挂着长筒形的鼓，一面用手拍鼓，一面跳。手法与步法，据说都有一定，而且复杂难学。但其实谁看了都感到他们的节奏异常迟钝；所谓复杂难学，全是瑶人们自己的论调。真的，如果要我们学那种笨手笨脚，有如蝦蟆的步法，却真是难学了。但瑶人把这些简单的节奏动作，看作奇迹。因为平日从来便没有多见的机会，更少自己的动手参加玩在一块，于是玩耍是不灵活，做事也不灵活，游戏没有节奏，生活也没有节奏。我们晓得南非洲的土人，把鼓的敲击方法弄得很复杂，造成用鼓传达消息，是我们用喇叭发出各种信号，所谓“鼓的语言”，也是运用节奏上的各种变化以造成的。但我们的瑶人都很迟钝，没有这样进步。

往昔，听说瑶人走路很敏捷，在崎岖的小路上，如履平地，在平地上走，他们却比不上汉人迅速，这话我常信以为真。但经过许多例证，便了解这是不正确的。平常人在墟期，汉人来经数十里的路程，（包含上山）与瑶人同时出发，结果常较瑶人为快。人们之所以说瑶人走路敏捷，只因为他们习惯走路，较我们这班在城市长大的人敏捷得多，而较之住山上的汉人（有些是被招婿的）都不能胜过。他们的长处是刻苦、耐劳，但只能挨受，从小便在这贫乏的环境中挨起来，迟钝地而不灵活，安分地而不创建。这是能够“刻苦”而不能“克苦”，我们运用灵活的节奏教育，去使每个人活跃起来，也不外想使每个人能敏锐地与困苦的环境斗争，从而建立新生活。但瑶人们的节奏感觉如此之笨，死沉沉的歌曲，跳起舞来也如一双骆驼，他们岂不是只能挨受而不能创造吗？

瑶歌的旋律

瑶人的旋律，许多是很单纯的，五声音阶，四声音阶的曲子很多。在蛮瑶，两声、三声音阶也有，我们在这些单纯的曲里，常可与中国古代音乐的音律相印证。今为简明起见，都以现代西洋音阶作一个说明的依据。这只为避免许多律吕上的麻烦，我并不是说瑶人的音律全与西洋乐律一样的。

两声音阶的曲，常是音阶的第一、第五两音所成。在蛮瑶平日所唱的歌中，常可见到。这音律的来源，很容易追寻。我常听见那些乡人晚上以巫术驱鬼，乱吹牛角，乱打铜锣。瑶人也有这习俗。那牛角的声音总是很粗糙地吹出纯五音的音程（perfect fifth），有时也不正确。蛮瑶的歌唱（不如说是呼喊）便受这影响

了（将来能希望找到更多的例证，这是有待于各位研究者共同合作）。

三声音阶的曲，也很多。三排的一首情歌，可以为例。(见附录第七首)。

四声音阶最多，过山瑶的情歌“细问凤”及“相逢远客”、“楠花子”都属这种。

五声音阶的曲已经算是很进步的乐曲，在“黄条沙”的第七度音，全是因为歌唱者故意用滑音，使之悦耳之故而产生。这第七度音原是第八度音（主音）的降低半音，所以中国古律的“变徵”、“变宫”（降低半音称为“变”）是很合理而容易了解的。这两者的来源，很快便被唱者自然地运用起来，所以五声音阶很快便给唱者变为六声、七声音阶了。中国古调《昭君出塞》原为五声音阶的模范。现在给唱奏者自由变化，便引用了许多半音，这可为例证。又所谓郢人的“阳春白雪”，其调引商刻羽，杂以清角流徵，这都是将五声音阶的各音升降半音而成。虽然，那是琵琶曲，乐器影响于乐曲较大。瑶人的乐器，都是汉人的乐器，简陋得很，但他们在歌唱上，仍可自由变化，故音阶也便有了变化。

瑶歌的调性

他们的乐曲，其调性也像中国其他各地民歌一样，许多是短音阶（minor），而且是自然的短音阶，故充满了东方风味。诚然，他们的音阶是和汉人的一样，都是和西洋的十二平均律音阶不同。音阶里各个音程，也与西洋有了差异。但，这些差异是很少的，为了现在的中国音阶，接近于十二平均律，许多工作者都应用长短调（maior minor）以解释中国乐曲，所以我也暂用此法，为了在效果上是较为利便的。

民歌旋律里的音律，实在都不会是十二平均律，无论哪个国家，也是一样，但，要把它做成利于演奏，谐和歌唱，必待整理，这种人为的效果，无论你赞成或毁谤，都有其不可灭的地位。尚意俄国在百年前，其新音乐未有抬头，那时搜集民歌，整理，创作的热烈情况，盛极一时，柴可夫斯基（Tchaikowsky）抄了数首民谣，寄给文豪托尔斯泰，这样说：“这些民谣经整理后，实在损失了不少它的原美。因为我把它的不规则节奏，整顿为规律的小节；也把他们写为现代的音阶，其实它的音律，用现代音阶是不能正确把它记录出来的。”——但那些民歌，便因被整理而成为世界上有名的作品，为了民族性的东西，也不要忘却世界化，与现代化。

瑶歌的四声音阶，三声音阶曲里，更多流动的调性，令人听了，也不知是属于长调或是短调。例如，《细问凤》曲中，把它写成 C 长调，唱：

谱例 1：

1 6 5 2 | 2 – ‖

也可以把它当作 G 短调（降 B 调号）唱成：

谱例 2：

2 7 6 3 | 3 – ‖

这样是同一高低，没有变更。如果要为它添作和声，便有待作者的慎重行事。正如《昭君出塞》的首句：

谱例 3：

2 2 4 2 4 | 5 – ‖

也可以写为短调的：

谱例 4：

3 3 5 3 5 | 6 – ‖

实在把它当成短调处理，来的更正确。

纵使他们的歌，不是短调；但在歌唱时，却都显示出一种短调的风味。这种风味，也不一定是悲哀，不过总是有点幽怨的气质。东方的乐曲许多都是属于这类，也有人把它当作优秀的遗产去保存。正如许多人念念不忘“小脚病态美”，可是也有人说要扫净它！

瑶歌的句法及曲谱

瑶歌的旋律，像山歌一样，也有很整齐的对比句。如“黄条沙”的“一片乌云四边开”句子，把“边”字延长，使“开”字在强音出现。“飞江南”亦有相同的例子。这种句法（Phrasing）表现一些创作趋向，这类的例子用起来，也有优劣之分的。（见附录解释）

其次，歌曲运用 La，say 等音响作陪伴乐句，也与各地民歌的特点有一贯的

气质。“万段曲”、“相逢远客”都有这些例。瑶人的整支经文歌，曲谱是用 La，say 等音响造成的。他要教人先熟悉这些 La，say 的谱，然后代入以字句。正如我们的工尺谱，西洋的 do、re、mi 一样，但奇怪得很，他们并非某个音阶用某个音响代替，而是随便地唱，以顺口为主。因此，口授相传渐渐靠不住。他们又没有谱表，关于这些，像最原始的人一样，很随便地流传下来。唯其如此，便给汉人很快地同化起来。他们的词句，都是汉文，中间有一二我们所没有的字，像日本文一样，那虽然是抄写者的错误，以讹传讹，故变成了不像样的字体。

那些 La，say 的陪伴句，实在是唱歌之中，插入一句过板，连县的民歌这项例子很多。（连县的民歌也如瑶歌一样常在歌中提及刘三妹，这实在是很有趣的事情。似乎刘三妹是一个汉人与瑶人间的音乐联系者。）连县民歌的“马灯调”用 Eh——音做一句伴唱，“香包调”用“sar hu long sar long”、“sar lar dar”、“sar lor lee”。“阿嫂调”的陪伴句更为微妙：“对面岗，黄瓜有嫩笋，笋子又生长。”这些字句，全是取其音响，而不是有何意义的。也许这些陪伴句，来源是由于缺乏良好的乐器，替唱者作旋律的伴奏，于是使以歌唱代替了。西洋的 La，La 唱法，也与此相似的。

瑶歌的唱法

山民的歌唱方法，实在是一种呼喊。声乐的技术，是很幼稚的。乐曲的声域（compass），是特别的小，这使他们的贫弱歌声，得到最大的便利。他们在歌唱时，没有好好的运气方法，没有正确的口形，只是狂乱地呼叫低声地喃诵，平日，他们称歌唱为“讲经”、“念经”、“说道”，这是与山上的歌唱绝不相同了。而在山上，却又贪图声音之高，引颈狂喊，男人都用“假音”（falsetto）歌唱（即使是敞着喉头，唱出女声来），也许是他们在旷野里想把声唱得响些，也许他们羡慕那灵巧的鸟声。所以便提高了嗓子，变了女声，现在，我们也知道，许多人以唱得声音越高越好，这也是一种幼稚的审美见解。

在歌唱时，便夹着很多倚音、滑音、鼻音，及一些粗涩的喉音。每歌句唱完便有一种很难听的声尾。如果你听见雄鸡啼，留心每啼声后的声尾，便宛如听到瑶人的歌唱方法了。虽然蛮瑶的唱法是粗野，过山瑶的抒情歌是较好些，但大致听来，并不感到美丽。为了他们不曾注意到歌唱是要声响悦耳，却只斤斤计较那些词句能否打动听者。

我希望读者能得见大掌领（蛮瑶的一排）的一首瑶女挑情曲，这是她们向汉人嘲笑的曲（词意是“你们很漂亮啊，但可惜没有髻，我们却嫁不得你”），他们的歌声全是呼叫式的单调旋律。大喊了两个字音，便又降低，随之用鼻音收束，有如猫儿叫，如果觉得她们叫得有趣，那便是音乐以外的刺激所生之效果与歌唱之美丑无关。至于那些过山瑶的歌，便完全接近于客家人的山歌唱法。蛮瑶的歌唱，终较粗野。如果你听过电影里的野人泰山之呼号，则可以醒悟到，他与蛮瑶的歌声同属一类，而较蛮瑶雄伟得多。

瑶人的乐器

乐曲之进步，常靠乐器之构造情况而决定。瑶人的乐器，也便是汉人那些最古旧的乐器，所以显然他们是落伍者。他们现在所用的，都是牛角、鼓锣，及道法上应用的铃子。这些简陋的乐器，便影响到他们的歌唱。锣、鼓、铃子，都仰给于汉人，故有时，胡琴、笛子，也都运用，但他们给生活的衣食，迫得太苦，没有剩余的时间去接近这些东西啊！

他们也没有了弓箭，否则或可重行竖琴（harp）所走的路。（注：竖琴的起源，是由于弓上的弦响。后来渐渐改进，便蜕变为弦琴，钢琴的一族乐器。这与敲击器具进而为鼓，吹牛角，进而为管乐，是同出一辙的）因此，他们欠缺了精细的乐声，耳朵比较迟钝。加上那劳苦的生活，无节奏的工作，便日益衰沉。你可以看到，他们的面孔，都深深刻上劳苦的烙痕啊！

结　论

如果用音乐的三个要素——节奏、旋律、和声——来评定瑶人音乐，则只有点旋律的风味值得留意。和声是谈不到，节奏则全是萎靡的表现。他们没有集团的精神，没有杀敌斗争狩猎的壮歌，也没有与工作同唱的曲子，没有了节奏的陶冶，他们的生活也便没有了振作。气质沉缓了，工作效率低微了，生活衰败了，精神萎靡了，他们渐变成迟钝、守旧、苟安，贪享乐、贪小利，这些都互为因果地，像无数毒蛇，紧紧缠着他们的精神与身体。

在他们的歌词中（也许多出自汉人手笔），可以清楚地看到，他们是如何地

妄想华丽的物质享受，以安慰目前贫乏的现实生活。他们渴望着衣食财帛、官职，这些正反映他们的贫困生活及错误的思想。关于词句的内容，我希望留给文学的，社会学的专长者详加研究。但要改革这种思想，振奋勇气，把握现实的精神，音乐教育工作者，是不能不负责的。我们且结论：

——改进瑶人的生活，物质上的协助，固属要紧，精神上的振发尤为重要。不可缺少的是深切实际的节奏教育。用这，使他们的工作、思想、行动，都活跃起来，然后他们乃有兴盛的日子！

附记：二十七年，我在瑶山时，深得瑶山教育工作者诸先生之助，故能于短时间里，收得许多材料。施博、王筱、李学清诸先生的助力，是不可磨灭的。谨在此表示谢意。事后，也有与他们各位在信上讨论及，其中，王筱先生有一段话，可供读者参考之用，谨附于后，以供印证。

……大抵山村居民，都是呆板，迟钝，粗野，保守，志望低微，此种特质，表现于劳动生活中，即成退化，颓唐。劳动最能影响其音乐，因此，他们的歌谣之特点，亦一如其性为的特质。

本来狩猎与战争，在原始民族的生活中，占了重要的位置。从前瑶民的生活，也许亦经过这个阶段。可是从他们的音乐看来，却找不到一些遗迹，依其经济生活以观，想早已变成以农业为主，狩猎一事，不过是随便玩玩，狩猎的驰骋歌曲，恐怕早已失传了。现在他们在狩猎时，所发出的仅有 E—U（杀呀！）的呼喊，而这种叫声，也没有认真雄壮的质素。说到战争，虽然未曾见过他们怎样打法，但是冲杀的呼声，想亦与此差不得很远。

瑶人似乎是奉刘三妹为歌神，在他们的歌词中，常常提起刘三妹的名字。如“七条曲及三十六段词”起首的一段引子，有这么一句：“不熟唱，歌词刘三妹娘。”大席唱用的一本歌词，亦有：“置得刘三妹歌词卷。”像这样说及刘三妹的句子，还有很多。辞源中，说刘三妹是“苗族所祀之善歌者，不知何时人，游戏得道。通晓诸溪峒方言，皆依声就韵，作歌与之，以为谐婚跳月之词，后人奉以为式，苗族之善歌者始此。相传同时有白鹤秀才，与三妹在粤西七星岩绝顶相酬唱，听者数千人，歌已，两人皆化为石，诸苗等逐礼刘于洞中”。

友棣按：这些事迹颇为无稽，我幼生长于肇城，七星岩为常游之地，从来未曾听到过关于刘三妹化石的故事。——照此，是由于接受了刘三妹的改革，而雄壮的歌声，就于此时成为划时代的转变。刘三妹是汉人，瑶人的歌词与曲谱，乃

受其影响而汉化了。如果我们听见连阳三属的山歌，就不难可以想出瑶民的歌谣是怎样的，因为他们的歌词，无论词或曲，总与瑶民的所差不远。

我很相信歌曲的节奏韵律，很能影响劳动；但亦很相信，劳动能够影响歌谣。用节奏教育以改进他们的生活，固属切要，但从他们的生活改善起，对于他们歌谣的节奏，也未曾不无影响。等到我们能在瑶山里听到雄壮的歌声及节奏灵活的乐曲，那时的瑶民或者已不再被称为瑶民了里，从瑶民生活与音乐的关系看来，开化工作，固赖瑶山社教工作同人负责，但音乐工作者，亦是义不容辞的……

附录：瑶歌七首

（1）细问风——过山瑶情歌

1 6 5 2 | 2 - | 5 5 | 5 1 | 6 5 5· | 6 5 5 | 2 2 |

细问 风， 问风 地中 有 几 花？ 几朵

6 5 1 6 | 5 5 2 | 2 - | 2 2 | 6 5 5 | 2 5 | 6 5 5 ‖

花 卉 供案 插， 禀报 步 前 好唱 歌，

解释——这首歌的声域是5—2全曲为四音阶（5、6、1、2）有许多首词句，这里选录其一，歌唱时，都用其瑶话，蛮瑶与过山瑶话语是不同的。

（2）黄条沙——过山瑶抒情曲

5· 6 1 | 6· 5 5 | 2· 3 1 | 2 3 | 2· 3 1 | 2 3 | 2· 3 1 |

一 片 乌 云 四 面 开(啦) 主 人 请 客 望 客

手 把 银 瓶 斟 老 酒(啦) 千 斟 万 劝 劝 客

2 3 2 | 7· 1 1 | 6· 5 5 | 2· 1 | 2 2 | 5 6· 5 | 5 - :‖

来 啦， 来 到 官 厅 底， 酒 盏 铺 筵 开。

饮 啦， 饮 着 主 人 酒， 意 得 客 人 来。

解释——这首五声音阶（5、6、1、2、3）的歌，声域也很小。这些是经文式的歌，缓缓地唱。注意每四小节的第三节后拍，都是延长音，唱三拍长便对了。第九小节的7音，显然是1音唱低半音而来的一个装饰音（Appoggiatura）。

（3）相逢远客——过山瑶抒情曲

1 1 | 2 – | 2 2 | 5 6 | 6 5 5 |

广 州 （啦）， 结 子 青 锣 结，

6 6 | 6 2 | 2 1· | 6 5 5 | 2 1 | 6 2 |

三 层 篱 外 （啦）， 啰 哩， 四 边 篱 边

6 1 | 2 – | 6 1 | 6 2 | 2 1· | 6 5 5 ‖

来 心 里， 来 心 里 内 （啦）， （啰 哩）

解释——这首四声音阶的曲，也是经文歌。开始的“广州”显然是错记了词，因为瑶人这些歌，都靠口述，无谱可看，口述说不清意思时，便很困难翻译了。试读全曲，你得到什么意义？为了这是念咒式。故附曲谱，至于意义容再详查吧。

（4）万段曲——过山瑶抒情曲

5 5 | 5 2 | 2 6 5 | 2 – | 2 1 | 2 5 | 5 1 6 |

深 更 夜 阑 客 来 到， 来 到 主 人 门 下

5 1· | 5 5 | 2 2 | 1 6 5 | 2 – | 2 – | 6 2 |

企， 主 人 叉 手 下 阶 迎， （lay la lay

6 5 5 | 5 1 | 2 5 | 5 1 6 5 | 5 – | 3 – ‖

la say）， 迎 上 主 人 龙 贵 厅。

解释——本来这是四声音阶的曲，但后句，却引到一个低的音作结束，这是特殊的变化，真有点似“惊讶交响曲”（Haydn 作品）的滑稽。注意那句陪伴唱句，那些 La，lay，say，是顺口而来，并非一定。

（5）楠花子——过山瑶抒情曲

6 1 | 6 6 | 1 - | 6 1 | 1 63 | 5 - | 1 63 |

前 唱 楠 花 子， 后 唱 木 兰 花， 木 兰

6 1 | 1 63 | 5 - | 2 1 | 6 6 | 1 1 | 5 - ‖

花 开 白 蓬 蓬， 禄 家 分 门 坐 酒 樽。

解释——看来该曲是可以很活泼的，但他们唱得很慢。

（6）飞江南曲——过山瑶抒情曲

5 1 | 1 65 | 5 1 | 2 3 | 2 1 | 2 3 |

一 条 格 木 拦 江 倒（啦）， 拦 江 倒（啦），

2 1 | 2 3 | 2 1 | 65 5 | 2 65 | 5 - |

滂 滂 泼 泼 泼 下 江 河 水（啦） 条，

5 1 | 16 5 | 5 1 | 2 3 | 2 1 | 2 3 |

家 官 要 行 船 中， 水 路 船 中， 水 路

2 1 | 65 5 | 1 1 | 65 5 | 5 1 | 65 5 ‖

湿（啦）， 胸 前 湿 的 胸 前 难 得 （啦），知。

解释——注意上列各曲里的延长记号，这种唱法，是特殊的分句，但也可以说，表现出一种崎岖的节奏，偶用之则可，像“黄条沙”那是好的，但像这曲，便活像喃讹众生读不断句的样子了。

（7）三排情歌

（注意这首三声音节的喃颂式歌曲）

1 | 2 - 1 1 | 5 - - 1111 | 5 - - 2 |
布 赖 希 乍 赖 先要篷乍 阑， 鲁

5 1 1 21 | 2 - - 0 | 1 1 5 - |
赖， 望 廉 要 无 也 赖

1 1 2 12 | 2 - - 1111 | 5 - - ‖
更 贺 布 赖 先要望乍 阑。

这词意是："有力人的女人呀，我看见你了，看见你这样有力的女人，我和你同一样的年纪，我看见你了！"

（本文原载国立中山大学研究院文科研究所编《民俗》（第一卷）1942年第四期，第28—35页）

编后记：该文是较早对瑶族传统音乐进行研究的民族音乐学论文，原载于国立中山大学研究院文科研究所编的《民俗》（第一卷）。由于发表年代较早，很难找到原版，我们曾多次往返于国家图书馆缩微文献馆，对此文的胶卷版本进行逐字逐句核对、校验。然而，由于受到当时印刷技术的局限，很多字句模糊不清，很难辨认，为此，四川音乐学院音乐学系的杨晓副教授为我们提供了清晰扫描版本（李默、房先清编：《连南蛮瑶族研究资料（上）》，广东省社会科学院1987年刊印，第165—178页）。但是由于该版本是在原文基础上做了一定的修正（如删除了原文附录中瑶族还盘王愿仪式中的六首歌曲），没有全部再现原文版本面貌，因此，为了复原原文面貌，本文在上述版本基础上进行了文字编辑与修订，并对文中所有谱例进行了重新打谱。希望此文的刊登，有助于使学界更多地了解瑶族传统音乐研究的历史。

编者

岭南排瑶“歌堂仪式”传统的历史记忆

周凯模

一、 方法 · 题解 · 考察点

1. 地方知识体系的研究方法

对地方性艺术知识体系的理解，如果不能从该体系具有核心意义的艺术载体寻找突破点，要谈对其知识体系的理解和把握亦令人质疑。经十余年持续深入的学习、考察及研究，笔者认为，“歌堂仪式”是岭南排瑶民族文化的核心象征，亦是全方位体现该民族信仰历史、文化艺术及音乐传统的经典形式。要研究作为地方知识体系的排瑶音乐，若不了解排瑶“歌堂仪式”，要把握排瑶音乐文化精神及价值精髓亦可能流于肤浅，因此，对排瑶音乐体系的研究，当从“歌堂仪式”研究切入。

然而，对一种地方文化现象的体认，首先须从传统深度去把握。以民族音乐学学科视野切入的传统研究认为，具有民族认同的“历史记忆”传统储存于排瑶和他者双重记述之间，故本文拟以排瑶自述和他述典籍之互释文本来解读该仪式之成因。据长期研究经验笔者认为，历史传统记忆的实地考察是进入研究之关键，因此，本课题以“歌堂仪式”传统考察为研究起点。

2. 本文选题与题解

选择此课题的意义：（1）瑶族是跨境民族，从中国南方至东南亚一带辐射至全世界，其中的排瑶支系，集中聚居在中国广东连南，其他地方无群聚排瑶，因此连南排瑶的族群文化独具特色；（2）“歌堂仪式”是瑶族最重大的节祭盛典，是瑶胞全民信仰——“盘王崇拜”的经典文化体现，该仪式丰富的“声、歌、乐、舞”是充分展示排瑶文化精髓的艺术形式，至今尚未有从民族音乐学角度的

系统研究；（3）尤其作为岭南音乐中同样具有国际区域性质的民族课题，该研究将为岭南少数民族音乐体系的学术建构积累本土个案经验及资源，故为之深究。

本文标题含三个关键词：排瑶；歌堂仪式；历史记忆。

排瑶：亦称“八排瑶”。分布于粤湘两省七县，在全国百多万瑶族中所占比例甚小，至2000年11月全国人口普查，连南排瑶约79000人次。由于聚居在连南境内的八排瑶以保留显著的民族特色而闻名于世，自清朝康熙年间李来章的《连阳八排风土记》，到20世纪50年代开始的关于“连南瑶族自治县瑶族社会调查”① 的两个世纪以来，一直被学界关注。尤其从1986年香港成立“国际瑶族研究协会”之后，独特的排瑶文化引起国内外诸多学者更多研究，先后有美国、加拿大、法国、日本、瑞典、英国、澳大利亚等国和香港地区学者到连南地区进行考察②，排瑶文化，越来越具学术影响。

歌堂仪式：歌堂仪式是瑶族各支系在“盘王节”③ 时共有的盛大仪式，该仪式以“盘王崇拜”、“盘古王婆崇拜”和“盘瓠崇拜”为其核心。由于瑶族将盘王（盘瓠）等神视为始祖，因此该仪式性质亦属“祖先崇拜”。祭祀盘王等神的仪式在各支系中形式有异，称谓亦不同。“优勉”语支④瑶族有的称“还盘王愿”，有的称“坐歌堂”⑤；“藻勉”语支的排瑶则称为“耍歌堂”、“旺歌堂”、

---

① 成果有：连南瑶族自治县地方志编纂委员会：《连南瑶族自治县县志》，广东人民出版社1996年版；广东少数民族社会历史调查组编：《广东省瑶族社会历史情况》（草稿），出版者不详，1958年版；全国人民代表大会民族委员会广东省少数民族社会历史情况调查组编：《广东省连南瑶族自治县南岗、内田、大掌瑶族社会调查》，1958年；练铭志、马建钊、李筱文：《排瑶历史文化》，广东人民出版社1992年版；李默、房先清：《八排瑶古籍汇编》，广东人民出版社1995年版。

② 练铭志、马建钊、李筱文：《排瑶历史文化》，广东人民出版社1992年版，第589页。

③ “盘王节”是瑶族祭祀始祖“盘瓠”（即盘王）的重大节日，海内外瑶胞十分重视这一民族盛典，是该民族最浓重的节日。

④ 瑶族有自己的民族语言瑶语。按照语言谱系划分，瑶族的语言属于汉藏语系苗瑶语族瑶语支，也有属苗语支和壮侗语族侗水语支和汉语的。所以瑶族的语言大致分为四种。这四种语言的瑶族互相间不能用瑶语进行交际，而借助汉语作媒介。自称为“勉”的瑶族，其语言称为“勉语”；自称为“布努”的瑶族，其语言称为“布努语”；自称为“拉珈”的瑶族，其语言称为“拉珈语”；自称为“炳多优”的瑶族其语言为“炳多优语”。其中勉语分布最广，包括中国广西、湖南、云南、广东、贵州、江西等省（区）的九十多个县的瑶族使用，人口约70万（1982）。布努语主要分布广西的都安、巴马、大化各瑶族自治县等地，与苗族较接近，属苗语支。拉珈语主要分布于广西金秀瑶族自治县境内，与壮侗语侗水语支较接近，属侗水语支。炳多优语主要分布于广西富州和湖南江华县等地，与汉语较接近，但又与当地汉语有所区别。其中勉语、布努语、炳多优语各自还有方言差异（http：//www. ndcnc. gov. cn/datalib/2003/Nation/DL/DL－164071）。

⑤ 瑶族音乐文化专家黄平营先生2000年对笔者的详细讲述。

"香歌堂"和"挨歌堂"，根据规模尚有"大歌堂"、"小歌堂"之别[①]。总之，"歌堂"形式及称谓与"祭祀盘王"的崇拜理念，是该仪式与其他民间仪式相区别的显著文化定向之标识。这类仪式，笔者通称为"歌堂仪式"。

历史记忆[②]："历史记忆"是当代历史人类学强调的重要研究维度，其本质是对民族或民系历史的文化定向成因的高度关注。宜了解，此历史关注非史学意义的历史观念。史学的历史观念，核心是对人类社会历史发展规律的梳理；而历史人类学的历史关注，则是对形成历史的文化定向及其变迁之成因的揭示。探究规律和成因的揭示因研究目的各异而有不同方法，故文化定向及变迁成因之揭示亦须有新的着眼点。"历史记忆"维度的提出，为寻求"文化定向及变迁"成因提供了不仅从文献典籍入手、更须从当下鲜活的文化群体之"集体记忆"及艺术现象中去了解文化定向与变迁之实质的动态视角[③]。支持的方法，亦需实地考察获得与文献典籍结合之双重呼应。

3. "歌堂仪式"的实地考察点

如果只从地图上看，笔者的考察点连南和广州相差不过一点点距离；从自然地理上看，连南和广州均地处南中国珠江三角洲区域；从历史文化上看，连南和广州也同属岭南文化圈。但是真从广州来到连南就会明显感到：这是两个完全不同的世界。

笔者从1999—2010年十一年间前后九次进瑶山[④]，在选择的考察点中，NL村[⑤]排瑶原居大粟地，为避当时政府清剿迁来此地，已有七十余年历史。迁来时

---

① 笔者前后九次考察采访资料的梳理。

② 耶尔恩·吕森指出："在人类生活的文化定向中，记忆是一种巨大的力量，它似乎要取代历史在那些决定历史认同的行为中所处的核心位置。……只要记忆与'实际发生的'经验相关，历史就仍然是对集体记忆中这种经验因素的一种言说。"参阅［瑞士］雅各布布·坦纳：《历史人类学导论》序3，北京大学出版社2008年版。

③ 笔者由此得到理论启示，探寻排瑶"歌堂仪式"传统的文化定向及变迁之成因，当在实地考察的"集体记忆"（排瑶群体）经验和历史典籍的结合中去了悟其因由。此为标题立意之由来。

④ 1999—2000年的两次是为了建立星海音乐学院"岭南音乐文化展览馆"收集少数民族音乐资料；2003—2004年的三次，是为完成香港中文大学曹本冶教授主持的《中国传统仪式音乐研究》的子课题项目，本人作为子课题负责人，亦请了中山大学教授邓启耀和学生邓圆也参与课题调查；2006年是参加在连州举行的第八届中国瑶族盘王节瑶族文化学术研讨会后的参与观察。其中，本人于2001—2007年的博士论文，也在此期间的深入学习考察中完成。2008—2010年的三次考察，则为进一步研究"歌堂文化"传统所承担的教育部规划项目，即本课题。

⑤ 按实地考察伦理规则，为尊重当地人姓名地名权，本文采访的当事人地名一律不用原名，用大写拼音字母代名但注明采访对象身份。

有8户，现有56户，唐姓，共一个家族。该村的房子几乎都建于陡坡上的泥楼，建房需挖进一角山体，得8—10米平地，然后以泥土夯墙，依山一排排而建，房子半边贴紧山壁，如梯田一般（见图1）。这很易让人联想起为什么过去连南瑶族聚居地的村寨要被称为“排”的原因①。房子多为二层楼房，顶覆杉树树皮，少量人家用瓦，保留了较多瑶族传统土木建筑的风貌。



图1　田野点之一的NL村

另一个点NLD村离连南近一小时路程，位于一狭长的山间小平坝中，一条溪流贯穿其间，沿溪流建村，大多为目前在连南地区通行的简易样式，红砖加水泥板，无甚特色（见图2）。NLD村共约200户人家，亦以唐姓为主。

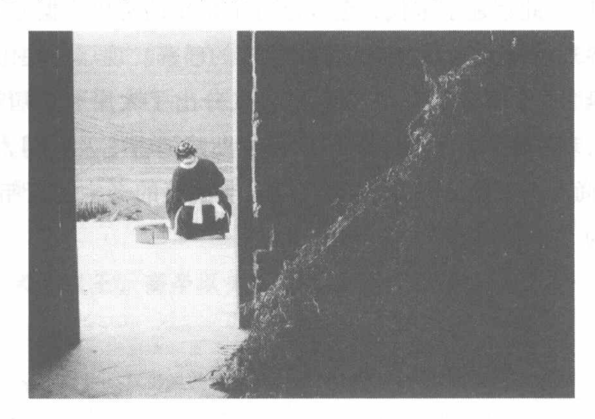


图2　田野点之二的NLD村房东阁楼和做针线活儿的女主人

① 在实地考察中，根据排瑶先生公的介绍。

而YL村距连南经济文化中心县城三江镇仅16公里，包括原来的YL村（老排）和山下的新村。本来，排瑶世代居住高山，50年代后政府将瑶民从高山迁往平坝，住房条件依贫富而不同，有杉树皮覆顶的土坯房（见图3），也有别墅般的小洋楼。部分不愿迁的依然住老寨，形成一村两地格局。YL村总面积34.91平方公里，共900户3134人，YL老排19个，新村16个[①]。

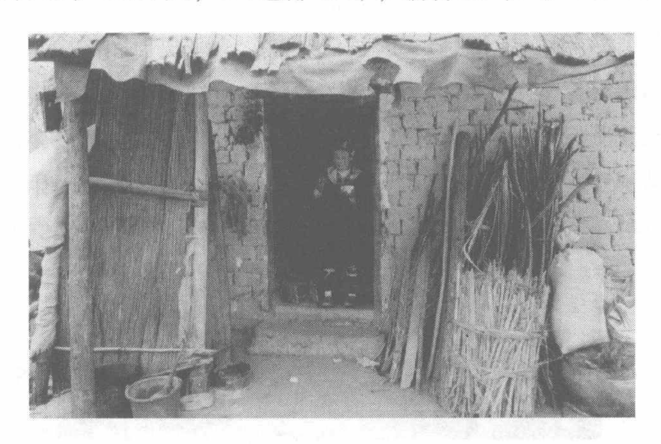


图3　田野点之三的YL村杉树皮覆顶的土坯房

NG老排距离县城21公里，位于海拔约800米、坡度30度的山头上，占地160亩，有近700间古民宅。鼎盛时有一千多户，七千多人，被誉为首领排。古寨依坡而建，房屋层层迭迭，外墙用青砖，内为木质结构。石板道纵横交错，主次分明（见图4）。此寨建于宋代，至今已有千余年的历史。据专家考证，NG是全国乃至全世界规模最大、最古老、最有特色的瑶寨。现居住在山寨的瑶民，主要有邓、唐、盘、房四个氏族。在唐姓中，又分出了大唐和小唐[②]。50年代后，政府移民下山，现古寨只保留有368幢明清时期建的古宅及寨门，寨墙，石板道（见图5）等，尚有两百余人不愿搬迁，留守空荡荡的老宅。近年被开发为旅游景点，对外称为“千年瑶寨”。

---

① 据YL村委会2005年1月人口统计资料整理。

② 全国人民代表大会民族委员会广东省少数民族社会历史情况调查组编：《广东省连南瑶族自治县南岗、内田、大掌瑶族社会调查》，出版地不详，1958年版，第78页。并参阅http://www.ycwb.com/gb/content/2005-08/31/content_973992.htm。

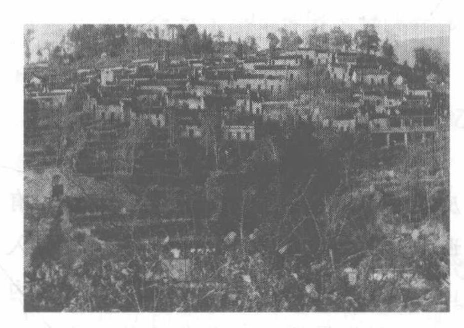



图 4—图 5　田野点之四的 NG 老排。左：老排全景；右：村景

在以上考察点，笔者采访了排瑶当地"瑶老"①、"先生公"②、学者、民间艺人以及干部、村民近百人，考察居住期间与瑶胞朝夕相处结下深厚情谊，多年下来积累了较为丰富的关于排瑶历史、宗教、习俗与生活语言等知识。本文选录资料均出自在排瑶民众中享有威信的先生公、学者、干部或村民的介绍。他们虽社会角色不同但同为排瑶传统最具话语权之代表③。作为排瑶文化持有者，这些不同的角色都有自己的历史记忆与叙述方式，其自述的排瑶历史传统所涉各种人文艺术情况，是与他者相关典籍对照分析的第一手资料，弥足珍贵。本文仅取与"歌堂仪式"传统相关的材料表述。

二、排瑶自述中的"歌堂仪式"记忆

进行自述文本梳理之前，亦须对排瑶族源与"盘王"神话关系有所了解。关于排瑶族源与"盘王"神话，在汉文古籍中亦有不少记录，如《山海经·大荒东经》："帝舜生戏，戏生瑶民。"东晋人郭璞为《山海经·海内北经》注释时亦对盘瓠神话有所记述：

昔盘瓠杀戎王，高辛以美女妻之，不可以训，乃浮之会稽东海中，得三

---

① 瑶老，排瑶族群核心集团的领袖人物，多为长者。

② 先生公，瑶族对本民族祭司的称谓。先生公负责主持各种宗教信仰仪式，但非全职宗教人员，平日依然参加农事活动，逢有仪式需要时才出面组织和主持。仪式中，先生公有等级划分，各司其职。

③ 周凯模：《广东排瑶"耍歌堂"仪式音声解读》，载曹本冶主编《中国传统仪式音乐研究》，上海音乐学院出版社 2007 年版，第 15—267 页。

百里封之，生男为狗，生女为美人，是为犬封之国也。①

范晔撰《后汉书》亦曰：

盘瓠死后，因自相夫妻。织绩木皮，染以草实，好五色衣服，制裁皆有尾形。其母后归，以状白帝，于是使迎致诸子。衣裳斑斓，语言侏离，好入山壑，不乐平旷。帝顺其意，赐以名山广泽。其后滋蔓，号曰蛮夷。外痴内黠，安土重旧。以先父有功，母帝之女，因作贾贩，无关染符传，租税之赋。有邑君长，皆赐印绶，冠以獭名。名渠帅曰精夫，相呼为央徒。今长沙武陵蛮是也。②

现代文献承范晔之说但抽离了神话色彩：瑶“源于长沙武陵蛮、五溪蛮，在湖南湘、资、沅三江流域和洞庭湖沿岸地区，或在长江上游，周或稍前至汉末才沿江东下至洞庭湖成为长沙武陵蛮”③。亦有说“与苗同为中原土著族系，距今四千多年前由中原南迁，取道长沙南向一支为瑶”④。“或在黄淮之间。”⑤ 再一说亦认为“瑶族原住辰州（治今湖南省沅陵县）”⑥。关于从“盘王”神话延伸为“盘王崇拜”的现状，“从排瑶庙宇神像及文字看，他们的盘王有两个：盘古和盘瓠。排瑶人认为，盘古既是开天辟地的创世神，又是创造他们瑶族的祖先神，是创世神和祖先神的合一。而盘瓠是盘古之后立下特大奇功、创立瑶人盘、沈、包、黄、李、邓、周、赵、胡、唐、雷、冯十二姓的祖先神，是功业神和祖先神的合一。他们在庙祭中，经常把盘古和盘瓠合在一起”⑦。集以上各家之说，于

---

① （晋）郭璞：《山海经·海内北经注释》，载珂校注本《山海经校注》，上海古籍出版社 1980 年版，第 307 页。

② （晋）（南朝宋）范晔：《后汉书·列传》“南蛮西南夷”，上海古籍出版社、上海书店影印本 1986 年版，第 289 页。

③ 江应樑：《苗人来源及其迁徙区域》，载《边政公论》卷三、四—五期，1940 年版，第 20—31 页。

④ 胡耐安：《粤北之过山瑶》，《建设研究月刊》1941 年五卷四期，第 86—93 页。

⑤ 潘光旦：《湘西北的“土家”和古代的巴人》，《中国民族问题研究集刊》1955 年第四辑，第 35—44 页。

⑥ 全国人民代表大会民族委员会广东省少数民族社会历史情况调查组编：《广东省连南瑶族自治县南岗、内田、大掌瑶族社会调查》，出版地不详（铅印本），1958 版，第 2—3 页。

⑦ 林为民：《莫瑶的盘王信仰及其神话传说探微》，第八届中国瑶族盘王节瑶族文化学术研讨会组委会编：《第八届中国瑶族盘王节瑶族文化学术研讨会手册》，内部资料，2006 年，第 34—44 页。

排瑶族源与“盘王崇拜”的深刻渊源去理解排瑶籍“歌堂仪式”进行民族认同的意义，亦迎刃而解。

回到排瑶自述的“歌堂仪式”记忆，既有以文献记述的文本，亦有参与者回忆现场的口述文本。

1. 关于文献文本的历史记忆

排瑶局内人历史记忆文本，含古代文献和现代文献。在八排瑶自己的古代文书《房氏年命书》之《罗隐破落旺埂寨》（唐开成五年房第三郎记）里，有谓：“唐朝天宝辛卯年十月十六乃亚勇民对庙堂挨却三年银千歌堂，二年半米千富告。”说明唐天宝年间，八排瑶先人已有“耍歌堂”仪式活动，时间于十月十六日盘古王婆诞日进行。歌堂经典《收耗书》末署有（宋）景定庚申年四月十九抄净，《请公书》末亦署景定庚申四月十五日字样。《房氏年命书》之《7. 房氏油冷遭难记》（元朝至正十八年戊戌十月十九日李十八公记）谓：“元朝元统癸酉年十月十六日，西乃哥贵楼都起量到起量却，挨担堂[①]龙大事。”[②] 这些关于农历十月十六日举行“歌堂仪式”的记载，亦说明“歌堂仪式”传统之久远。

现代文献中，练铭志等的《排瑶历史文化》里关于“耍歌堂”仪式行为整理颇具典型性，择作为核心象征的“游神”仪式简述于下：

> “游神”的队伍，由4位身强力壮的小伙子擎着2支竹幡（竹幡长十几米，竹尾代枝叶，顶端挂一条红布和若干色纸条）开路。4位先生公跟在竹幡后面，分别拿着经书、法杖、道鞭、邪刀、铜铃、钱格印子等法器。随后是1罗伞幡和1面大旗，旗上写着“××年××排耍大歌堂敬祖先”等字样。红旗的后面，跟着各房、各姓参加《耍歌堂》的队伍（按抽签的顺序排列）。游行队伍主要是身着盛装的各房姓的男女老少。其中1位成年男子拄着拐杖，扮成老人，由两位年轻人搀扶。几位妇女，用襁褓背负婴儿，以纪念祖先迁徙的艰辛。此外还有长鼓队、唢呐队、铜锣队、牛角队等。……
>
> “游神”队伍最后来到“歌堂坪”（村外田野或开阔地）。用餐稍事休息后，约下午四五点钟，即开始唱歌。按惯例先由两名长者领唱，然后其他人和唱。若没有长者领头，其他人是不能唱的，这叫“长者开场”。与此同时，

---

① “挨担堂”亦“挨歌堂”仪式之方言。

② 李默、房先清：《八排瑶古籍汇编》，广东人民出版社1995年版，第4页。

各房姓的长鼓手击鼓起舞。小伙子们三五成群向围观的姑娘们唱歌，显示自己的才能，以博取她们的欢心。此时，姑娘们并不与他们对唱，仅仅是姐妹群中窃窃私语，偶尔也向其中某位小伙子投以含情脉脉的微笑，借此物色自己的意中人。活动一直延至入夜。整个“歌堂坪”完全沉浸在一片愉快、欢乐的气氛之中①。

歌舞活动完毕后，“游神”队伍将祖先偶像抬回村寨，供奉在其中一姓的祠堂，每姓用120个糍粑敬祖先。第二天的活动如头一天，仅把祖先偶像供奉到另一姓的祠堂。以后数天复如是。②

很清楚，排瑶古今文献中出现的农历十月十六日，均与“祭祀盘王”崇拜仪式传统紧密相关，其仪式中“声、歌、乐、舞、俗”多维一体艺术表现所传达的声势表明，排瑶“歌堂仪式”在瑶胞内在精神与现实生活中的分量及意义。常识告之，任何民族的祖先崇拜仪式，都以高度认同的民族性凝结和积淀着该民族文化深沉的传统经典。由此推之，该经典传统中的“声、歌、乐、舞”必因有此厚重的文化成因而使其艺术价值“不同凡响”。

2. 局内人口述文本的历史记忆

局内人口述文本的历史记忆，是由曾亲自参与过“歌堂仪式”的老人们回忆的。考察中亦知晓，关于20世纪50年代前排瑶“耍歌堂”仪式情况，60岁以下很少有人能讲清楚，甚至三四十年代出生的老人亦仅有模糊记忆。对于在旅游点表演的“耍歌堂”，阿公们都明白“那是做给游客看的，不能作数”。不过在笔者考察的“歌堂仪式”中，时有八十多岁以上虽行动不便但可现场指导的老先生公的帮助，使其他主祭公公能在其指导下“有章法可循”。先生公们把记录仪式程序的手抄经书③放在面前边看边做仪式，不时请教坐镇在火塘边的老公公，而老先生公也会随着仪式的进行貌似重新唤醒尘封的记忆，常常自顾自吟唱诵念起

① 这与笔者采录的学者所叙述的“乐歌堂”仪式音声情节近似。

② 练铭志、马建钊、李筱文：《排瑶历史文化》，广东人民出版社1992年版，第447页。

③ 全是汉字瑶语的经书，即，看上去是汉字但读音全是瑶语发音。故对瑶经的研究亦须十分小心，不可依汉字词义去解释瑶族“歌堂仪式”经文含义。

来。毕竟，公公们差不多已有半个世纪没做过这些仪式了[①]。由于笔者的考察重心是“歌堂仪式”，凡问及此，老人们大都愿向笔者描述“歌堂仪式”来历与细节。如瑶老 TSEG 阿公给笔者口述形成“八排瑶”格局并变成各排自办“耍歌堂”的传统原因：

> 排瑶八兄弟[②]来到这个地方，经过几代，后来有场大病剩下很少人，说这地方不适合人住，就分开了八个地方。分散以后，有什么事商量好就来拜祭，3 或 5 年回来这里耍一次歌堂，就是祭祖的意思。久了人就分散了，太多人回来不容易，后来慢慢就干脆分开各排自己搞，我可以去你那里你可以去我那里，所以“耍歌堂”时人来人往，很热闹（2000 年）。

七十多岁的瑶老 TSSWG 阿公告诉笔者“歌堂仪式”的现场细节和对女性的传统禁忌：

> 老排以前有好大的庙，木头建的，里面有三十六尊雕像，排成一排。里面雕像除了祖公像，还有盘古王公，盘古王婆，这两尊像放中间。以前“耍歌堂”每次都是先去庙里拜祭祖先，然后再把三十六尊雕像抬出来游神。每次“过州”[③]，路线是从庙里出来，再到老排小学，再往东走，在寨子周围按逆时针绕。过程一般是先走到一个家族前某个地方把祖先像放下，然后大家喝酒、唱歌、打长鼓狂欢，然后第二天再继续走到另一个家族前重复昨天的活动。在整个环行路线的中央会有一个歌堂坪，插上九支竹竿给大家“过州”。所有人都要穿瑶服，捡完法名[④]，会将法名写在一块山字形的纸冠上，给捡了法名的人戴在头上。以前要搞九天九夜，晚上，所有男人都会去聚会

---

① 由于种种社会原因和经济因素，本来三五年一次的“歌堂仪式”消隐了几十年。近些年由于旅游文化的需要和非遗的重视逐步开始复兴。但笔者从现场观察亦明白，旅游点的表演和传统仪式之间不可同日而语。另文详解。

② 话说排瑶有八兄弟，到此地各自成家立业形成本宗规模之后，谓之“八排瑶”。

③ “过州”，亦“游神”之路线，象征性目的是重温当年排瑶祖先迁徙的跋山涉水，同时隐喻族人子孙须继续民族血脉通过仪式训练心神懂得返回祖地。

④ “香歌堂”仪式即“捡法名”仪式，是“歌堂仪式”中最重要的仪式，亦是瑶人一生最重大的追求。因为通过了这个仪式，亦完成从一个普通人晋升为可竞选瑶王、死后族谱留名并能得到祖先接纳的重要角色。过去许多瑶人倾家荡产也要想法举行这个仪式。

地方喝酒吃肉，女人则不参加聚会。新中国成立前，“耍歌堂”要按人头交钱（2004年）。

当年64岁的排瑶FLWSN阿婆，亦给笔者解释“歌堂仪式”传统中烧钱、问卦和放铳炮的特殊意义，同时也再次证实了传统仪式对姑娘参与的限定：

（先生公）烧纸钱、挂令牌、念经，这是在请祖先的在天之灵一起来参加“耍歌堂”。祖先的回答是通过掷杯茭①来显示，杯茭投向地面，如果两切面都向上，或都向下，表示好，祖先同意；如果一面朝上，一面朝下，则表示不好，祖先不同意。放铳炮②一定是放三炮、或六炮、或九炮，这样才吉利。……以前抬的神像，有36个，最高的木头人有一层楼那么高。小伙子都争着抬。当时没有跳舞，吹牛角，只有小伙子打长鼓，姑娘只能看，不能参加进来（2004年）。

于1946年参加“香歌堂”仪式（亦“捡法名”仪式）的老人TSEWG阿公则说，当时他两岁，由母亲背着完成了所有仪式过程。1957年，他13岁，村里举行最后一次全排性质的“耍歌堂”仪式，他参加了打长鼓。作为仪式局内人他告知笔者最有意思的是“歌堂仪式”的“游坡”③ 传统的形成与行走方向规定。据笔者看来，“游坡”不仅是对祖先的追念、个体生命的提升，更是排瑶认知和区分“人—神”关系之宇宙观表达形式：

先生公和所有新承弟子④都会戴一种纸板做的头冠，冠正面的像是太上老君，所有新承弟子都会将法名写在冠后，以后过世后仍要戴这个冠去见祖先。以前是所有老人一起唱经，现在是由一个先生公代替。在山上巡游，名叫“游坡”。以前“耍歌堂”，要从大庙里把祖先的木像抬出来，木像不能放下，抬的人累了就需要换人来抬。从大庙左边行进，按逆时针方向“游

---

① 排瑶的一种卦器。由桃木做成，一对，呈小牛角形。

② 排瑶自制土炮。其声响有着转换仪式程序的重要意义，相当于戏剧换场时的过场锣鼓。而其中的数字规定，有中国文化传统数字崇拜之象征意义。

③ 亦“游神”仪式，“游坡”是一部分本地人的称谓。

④ 亦取上“法名”的年轻人。

坡”，必须逆时针方向行进，不能回头，因为凡人劳动磨磨都按顺时针方向转，鬼神则刚好相反，所以游神祭鬼必须按逆时针方向进行（2004年）。

将上述排瑶文献与口述文本对“歌堂仪式”传统不同角度的历史记忆对照分析亦看到，文献记载的和现场经验之记忆的“歌堂仪式”情节大致对应，其要点亦集中阐明了局内人关于“歌堂仪式”传统的文化成因、仪式方式、民俗禁忌、艺术表达及“人—神”关系之民间概念、切身体验及其感性认知；自述文本亦告诉人们，排瑶“歌堂仪式”，是与他们信仰追求（盘王崇拜）和生命成长（捡法名）息息相关的传统，无论怎样的社会或形态上的变迁，对于深层次的生命追求来说，“歌堂仪式”使排瑶民族信仰不灭这个深沉原因，是该仪式得以世代承传的重要因缘。

三、 他者典籍中的“歌堂仪式”记忆

排瑶自述文本表达了“歌堂仪式”传统的文化成因及历史存在，而他者典籍中的“歌堂仪式”又是怎样一番面貌？其如何记载排瑶“歌堂仪式”之传统渊源？与排瑶自述是何关系？这些有意思的问题，宜通过对他者典籍的进一步对照方能获得更多基本认识。

在唐代，就有官吏到连州做官，为政清明，“民瑶安之”。如著名诗人刘禹锡曾为连州刺史，他“依骚人之作，为新辞，以教巫祝”①。在其诗里，述及瑶族狩猎（《连州腊日观莫瑶猎西山》）、刀耕火种（《莫瑶歌》：“火种开山脊。”）、姓名（《莫瑶歌》：“名字无符籍”）、婚姻（《莫瑶歌》：“婚姻通木客。”）、祭盘王（《蛮子歌》：“岁时祀盘瓠”）等经济人文事项。②《宋史》亦载：宋庆历三年（1043年），桂阳监蛮瑶内寇，于七年在连州山下招降，补唐和、盘知谅、房承映、承泰、文运为洞主。③ 今八排瑶有唐、盘、房等姓，当为其后。明有邝露的

---

① （唐）刘禹锡：《旧唐书》卷一百六十，上海古籍出版社、上海书店1986年版，第3983页。

② 黄朝中、刘耀荃主编，李默校补：《广东瑶族历史资料》下集，广西民族出版社1984年版，第724页。

③ （元）脱脱等修：《宋史·蛮夷列传》卷四九三，上海古籍出版社、上海书店1986年版，第6777—6786页。

《赤雅》①、清有李来章的《连阳八排风土记》②、文人屈大均的《广东新语》③ 和姚柬之撰《连山绥瑶厅志》八卷道光刻本等④文献。李来章所撰《连阳八排风土记》和姚柬之撰《连山绥瑶厅志》，是目前笔者所见古代涉及排瑶社会历史文化方方面面最系统的文献，如环境、族源、人口、姓氏、服饰、民族性格、人生礼仪、生活习俗、节日祭祀等。可见，中国朝廷、官吏和文人对瑶族的关注历史悠久。今人以“歌堂仪式”之历史记忆切入的微观考究，实属传统的续接和延伸。

1. 关于“祭盘瓠”仪式的历史记忆

“盘瓠”即“盘王”。晋代干宝在其《搜神记》（卷十四）中，除了关于盘瓠神话类似范晔《后汉书》之记载，亦述及“祭盘瓠”仪式：

高辛氏时有老妇人，居于王宫，得耳疾历时。医为挑治，出顶虫，大如茧。妇人去后，置于瓠蓠，覆之以盘。俄尔顶虫乃化为犬，其文五色，因名盘瓠，遂蓄之。时戎吴强盛，数侵边境，遣将征讨，不能擒胜。乃募天下有能得戎吴将军首者，赐金千斤，封邑万户，又赐以少女。后盘瓠衔得一头，将造王阙，王诊视之，即是戎吴，为之奈何？群臣皆曰：“盘瓠是畜，不可官秩，又不可妻，虽有功，无施也。”少女闻之，启王曰：“大王既以我许天下矣，盘瓠衔首而来，为国除害，此天命使然，岂狗之智力哉！王者重言，伯者重信，不可以女子微躯而负盟约于天下，国之祸也。”王惧而从之，令少女从盘瓠。盘瓠将女上南山，草木茂盛，无人行迹。于是女解衣去裳，为仆竖之结，着独力之衣，随盘瓠升山入谷，止于石室之中。王悲思之，遣使往视觅，辄遇风雨，岭震云晦，往者莫至。盖经三年，产六男六女，盘瓠死后，自相配偶，因为夫妇，织绩木皮，染以草实，好五色之衣服，裁制皆有尾形。后母归，以语王，王遣使迎诸男女，天不复雨。衣服褊裢，言语侏离，饮食蹲踞，好山恶都。王顺其意，赐以名山广泽，号曰蛮夷。……用糅

---

① 黄朝中、刘耀荃主编，李默校补：《广东瑶族历史资料》下集，广西民族出版社 1984 年版，第 667—675 页。

② （清）李来章：《连阳八排风土记》二册，康熙四十七年连山书院刻本，《小方壶斋舆地丛钞》第八帙《四库全书总目提要》，成文出版社 1967 年版。

③ 同①，第 28 页。

④ （清）姚柬之撰：《连山绥瑶厅志》八卷，道光十七年刻本，道光二十八年《且看山人文集本》，成文出版社有限公司 1967 年版，第 6 页。

杂鱼肉，叩槽而号，以祭盘瓠，其俗至今。故世称“赤髀横裙，盘瓠子孙”。①

干宝所记“用糅杂鱼肉，叩槽而号，以祭盘瓠，其俗至今”之祭祀场面，亦是“祭盘瓠”仪式之传统记忆，其说明，至少1700年前的“盘瓠子孙”，在“祭盘瓠”仪式中叩击镂空器物而号鸣，已是祭祀仪式之主要音声。笔者日前考察的排瑶长鼓，正是将树干镂空制作依叩击而鸣之“响器”。

2. 关于“耍歌堂”仪式的历史记忆

唐人刘禹锡写于粤北的《蛮子歌》曾提及连州瑶族“时节祠盘瓠”② 之事。唐宋间人郑熊在《番禺杂记》里亦述及：“歌堂，南人尚乡歌，每集一处共歌，号歌堂。”③ 说明那时的“耍歌堂”仪式已经以歌为礼；宋代周去非《岭外代答》卷十《蛮俗门》记述：“瑶人每岁十月旦，举峒祭都贝大王于其庙前，男妇之无夫家者，男女各群，连袂而舞，谓之踏瑶。”④ 可见，舞蹈在“耍歌堂”仪式里已较成型。明人邝露结合现场观察，较详细地记述了明代瑶民十月“歌堂仪式”的情况：

瑶名畲客，古八蛮之种，五溪以南，穷极岭海，迤逦巴蜀，蓝、胡、盘、侯四姓，盘姓居多，皆高辛狗王之后，以犬戎奇功尚帝少女，封于南山，种落繁衍，时节祀之。刘禹锡诗“时节祀盘瓠”是也。其乐五合，其旗五方，其衣五彩，是谓“五参”。奏乐，则男左女右，铙、鼓、胡卢笙、忽雷、响瓠、云阳，祭毕，合乐，男女跳跃，击云阳为节，以订婚媾。侧具大木槽，扣槽群号。先献人头一枚，名吴将军首级。予观察时，以桄榔面为之，时无罪人，故耳设首。群乐毕作，然后用熊罴虎豹呦鹿飞鸟鸡毛各为九坛，分为七献，七九六十三，取斗数也。七献既陈，焚燎节乐，择其女之夸（女夸）丽娴巧者劝客，极其绸缪而后已。十月祭多贝大王，男女连袂而舞，

---

① （晋）干宝：《搜神记》，载黄涤明译注：《搜神记全译》，贵州人民出版社1991年版，第382—383页。

② 黄朝中、刘耀荃主编，李默校补：《广东瑶族历史资料》下集，广西民族出版社1984年版，第724页。

③ 李默、房先清：《八排瑶古籍汇编》，广东人民出版社1995年版，第4页。

④ 同②，第667页。

谓之“踏瑶”。相悦则男腾跃跳踊负女而去。[①]

此文献清楚阐明“祭祀盘瓠”传统与“歌堂仪式”之因缘关系。

清人李来章在《八排风土记》中亦以现场观察者身份记述了排瑶“祀神”情景：“前用人数队，戴革兜，穿皮甲，持枪链相逐；次以一人抱木像，旋转而行，口作鬼啸；又次老瑶数人，穿红袍或绣衣，皆持白扇，拱手遮面，口中亦作鬼啸，每数武，聚舞喧哗，焚楮放炮，此余所目睹者。”[②] 这个情况和笔者2004年参加的NLD和NL排瑶以房姓为单位自发组织的“歌堂仪式”颇为相似。屈大均《广东新语》载：“岁仲冬十六日，盖田野功毕也，诸瑶至庙为会，名曰要歌堂，男女同集跳舞唱歌，同时自由结婚，礼仪甚为简单。”[③] 毛奇龄《蛮司合志》亦云：“元夕祭盘瓠……每祭必合乐，杂进卢沙统鼓葫芦竹笛，令男负女去。”[④]

至此，对照排瑶自述和他者典籍记载亦明白，古代瑶族“祭盘瓠”之“歌堂仪式”传统已有一套完整仪式：主祭盘王，祭品需“献吴将军首级”[⑤]，“糅杂鱼肉”[⑥]，“用熊罴虎豹呦鹿飞鸟鸡毛各为九坛，分为七献”，“其乐五合，其旗五方，其衣五彩，是谓‘五参’”。“祭毕合乐，男女跳跃，击云阳为节，以订婚媾”，“相悦则男腾跃跳踊负女而去”[⑦]，还要大宴宾客，选村寨美女劝客，“极其绸缪而后已”[⑧]，像极祭祀结束后笔者被瑶女殷勤劝酒的感觉。简言之，典籍表述的历史记忆中，“歌堂仪式”传统呈“祭、礼、俗、风”多维一体，亦从仪式的祭品、程序、礼仪、艺术、风情等层面，全面记述了“歌堂仪式”整合民间信仰、本地风俗及艺术传统等多重功能。

在具体仪式音声（音乐）方面：歌有“乡歌”[⑨]；乐有卢沙（芦笛）、统鼓（长鼓）、竹笛、铙、鼓、葫芦笙、忽雷、响瓠、云阳等乐器，“每祭必合乐”，

---

①⑤⑦⑧ 黄朝中、刘耀荃主编，李默校补：《广东瑶族历史资料》下集，南宁：广西民族出版社1984年版，第675页。

② （清）李来章：《连阳八排风土记》二册，康熙四十七年连山书院刻本，《小方壶斋舆地丛钞》第八帙《四库全书总目提要》，成文出版社1967年版，第109—110页。

③ 同①，第28页。

④ 同①，第674页。

⑥ （晋）干宝：《搜神记》，黄涤明译注：《搜神记全译》，贵州人民出版社1991年版，第382页。

⑨ 李默、房先清：《八排瑶古籍汇编》，广东人民出版社1995年版，第4页。

“其乐五合”[①]，程序渐趋复杂；声有“口作鬼啸”（巫啸）、“焚楮放炮”[②]、“扣槽（大木槽）群号”[③] 和诵经；舞有男左女右，连袂而舞的“踏瑶”[④] 等等。

足见，古代“歌堂仪式”，本亦是综合“祭、礼、俗、风—声、歌、乐、舞”之多维一体的丰富文化艺术形式，经民间世代绵延的历史沉淀而成为当代排瑶以此表达信仰传统、民俗传统、歌舞艺术传统的重要经典，本质上看，亦是排瑶文化贯通古今历史发展之必然。

结　语

综上所述，岭南排瑶“歌堂仪式”是一个民族生命历史的存在标识；排瑶自身和他者典籍的记述都证实了“歌堂仪式”的文化定向是基于排瑶生生不灭的传统信仰；亦是凝结排瑶“祭、礼、俗、风—声、歌、乐、舞”多维一体文化艺术的经典形式。就本文研究来说，笔者以排瑶自述文本和他者典籍文本双重视角探究岭南“歌堂仪式”，企望在鲜活现实和古老记忆之间理解岭南传统艺术之历史因缘及变迁成因；亦能在充分尊重局内人、尊重考察事实、尊重历史经典传统的多维视野中，了悟“歌堂仪式”作为一种集信仰传统、民俗传统和歌舞乐艺术传统之地方知识体系在中国文化中的独特价值。排瑶“歌堂仪式”，是岭南的亦是中华民族的经典，它是认识岭南音乐知识体系地域风格的又一学术支点。

（原载《星海音乐学院学报》2010 年第 3 期）

---

① 黄朝中、刘耀荃主编，李默校补：《广东瑶族历史资料》下集，广西民族出版社 1984 年版，第 675 页。

② （清）李来章：《连阳八排风土记》二册，康熙四十七年连山书院刻本，《小方壶斋舆地丛钞》第八帙《四库全书总目提要》，成文出版社 1967 年版，第 109 页。

③ （晋）干宝：《搜神记》，黄涤明译注：《搜神记全译》，贵州人民出版社 1991 年版，第 383 页。

④ 同①，第 667 页。

论瑶族宗教与礼仪音乐

——以瑶族“耍歌堂”为例

谢永雄

“岭南无山不有瑶”，在中国的少数民族中，瑶族的分支之多，分布之广，迁徙历史之繁复，皆位居各民族之前列，是我国南方一个具有悠久历史的少数民族。据国家统计局《2000 年第五次全国人口普查主要数据公报（第一号）》，全国瑶族人口共有 263. 8878 万人，在我国 56 个民族中（连汉族）人口位居第 13 位。时至 2010 年第六次全国人口普查，中国瑶族人口大约在 279. 6 万左右，而分布区域却相当辽阔，粤、桂、湘、黔、滇毗邻地区均有分布，他们以“大分散，小聚居”的分布特点，居住在岭南的高山峻岭，深幽山谷或丘陵、河谷地带。由于历史上瑶族大多过着“食尽一山，则徙他山”的游耕生活，自然界的山、水、石、鸟、兽，日、月、星、辰等，都会是其崇拜对象，有着自己本族的宗教习俗。

在瑶族的神灵世界中，祖先崇拜占有主要地位，祖先是最为神圣的，瑶族的宗教也就是以祖先崇拜为其实质内容。本文以瑶族发轫于原始的祖先崇拜而衍生的“耍歌堂”为例，试述瑶族的宗教与礼仪音乐。

一、“耍歌堂”之源

“耍歌堂”流传在广东省粤北地区连南瑶族自治县境内居住的瑶族支系——排瑶（又称“八排瑶”）村寨，1992 年被国家列入中国友好观光年 100 个节庆活动之一，2006 年经国务院批准列入第一批国家级非物质文化遗产名录。“耍歌堂”在瑶族中有叫“盘王节”、“盘古王节”、“还盘王愿”、“跳盘王”、“调盘

王”等，而排瑶则一直沿用“耍歌堂”这一称呼。“耍歌堂”作为排瑶社会的一种文化现象，有其产生和发展的过程。

1. *起源之说法一*

据瑶民传说及《过山榜》（评王券牒书）① 记载：从前高王作乱，评王召集文武百官，约定谁能杀死高王，就给他高官厚禄及赐第三公主为妻。众臣都不敢奉命，唯有评王养的盘龙玉犬——盘瓠来到殿前，欲作人语形，口称：“我去必然收伏高王。”评王即令众大将军送“龙犬”至国门外。龙犬长鸣三声，随即行走如飞，经过七天七夜，“龙犬”游过大海，来到高王殿前。高王认出龙犬盘瓠，自以为是来投靠自己，便得意忘形地说：“评王有此龙犬，今来投我，评国必败也。吾闻昔日有言，异物进朝，评国必定败也。吾闻昔日有言，异物进朝，而国必盛。”随后，高王会众百臣，欢乐饮宴，结果醉后不省人事。盘瓠想起往日评王养育之恩，咬下高王头级，速奔回本国，呈上皇帝。评王想：“今万民安乐，此龙犬之功也不少，愿扮成一女，称为公主，与龙犬为妻。”结果龙犬啾唧不愿，直奔宫殿前将口咬住三公主的裙角不放，要娶她为妻。评王见龙犬有灵性，便将三公主许配给龙犬，令它带着公主到深山居住。盘瓠与公主婚配后变成一个美貌的男子。他与公主生了六男六女，自相婚配，分为十二姓。有一天，盘瓠进山打猎，不幸被山羊触下悬崖而死。当他的子女找到他时，只见盘瓠的尸体横挂在崖边的泡桐树树杈上。公主即令其子女砍下崖边泡桐树，制成鼓身，再用山羊皮蒙成鼓面，然后背在身上，边拍击鼓，边舞蹈，唱着哀歌送盘瓠“归天”。而盘瓠在黄泉之下，九天之外，都能听到公主及其子女击鼓之声，保佑其子女后代平安幸福。直到现在，用泡桐树做鼓身，山羊皮做鼓面的传统习惯一直延续下来。

后来盘瓠的后代，从武陵玉溪搬家迁移，途中过海遇风，十二姓沉去了沈姓，全族人十分恐惧，便在船头叩请盘王（盘瓠）许愿，求盘王保佑其后代子孙。结果大风果然停止，全族人平安到达彼岸。以后瑶族便在其各自聚居点设立庙宇，将盘王的雕像供在庙宇里。过去的庙是用竹、木造成的墙和瓦面，每隔三年五载，旧庙烂了又得重新建庙。落成之时，就备上酒肉、蜡烛、香纸等举行仪式，以祭盘王。以后大多数瑶寨都在每年秋收后举办耍歌堂（盘王节），内容包括祭祀盘王和庆丰收等。

---

① 此处文字大都从残缺的瑶族祖传的《过山榜》（评王券牒书）抄录，故词语有些不顺畅，并根据本文所需有所修订。

《过山榜》出现的时间大约在隋朝开皇初年（581—582），在中国大陆及东南亚瑶族中均有发现，共有一百多种。《过山榜》（评王券牒书）作为用汉文书写的瑶族历史文献，以一种维护民族权益的文书、凭证的形式，追述了瑶族起源、姓氏由来、祖先迁徙以及狩猎游耕等内容。不管这是否是历史的真实，而“盘瓠”，亦即龙犬，也就是说，瑶族是以犬为图腾的民族已是不争的事实。然而人畜互相婚配生男育女是不可能的，兄妹自相婚配，则反映了古代血缘婚姻的史迹。

2. *起源之说法二*

“耍歌堂”祭祀活动始于何时，由于史料缺乏，难以考证，无法具体描述“耍歌堂”的形成过程。不过，其发展脉络仍大致可见。宋代人周去非：《岭外代答》卷十《蛮俗门》中曾提到：瑶人每岁十月旦，举峒祭都贝大王，于其庙前会男女之无夫家者，男女各群，连袂而舞，谓之“踏瑶”。① 从时间“十月旦”和内容“踏瑶”上来看，似与“耍歌堂”端倪可察。偌然如是，其起源似可追溯到宋代时期。

又据连南县大坪乡瑶族唐丁当公收藏的一份抄于明朝天启年间（1621—1627）的《歌堂书》，当时已把《造桥》、《香花》、《收红尸》、《发牒》、《罗罡结界》、《又变》、《兵床》、《迎兵》、《夜来为兵》、《长沙王》、《开光》和《招亡赦罪解结》等共十二本经书专用于“耍歌堂”，称为《歌堂书》，或简称《十二本书》。可以推想，“耍歌堂”至迟在明末已有较为固定的内容和形式。

到了清康熙年间，“耍歌堂”已基本定型。据清代李来章《连阳八排风土记》载：“十月，谓之‘高堂会’，每排三年，或五年一次行之，先择吉日，通知各排届期至庙，宰猪奉神，列长案于神前，延道士坐其上。每人饭一碗，肉一碟，口诵道经，瑶人拜其下，以筊卜吉凶。富者穿五色彩衣，或袍或衫，必插鸡羽于首，足穿草履或木履，或赤足不袜。系金银楮纸于竹篙上，手执之，击锣挝鼓，赛宝唱歌。各排男女来会，以歌答之。”② “高堂会”即“耍歌堂”。

哲学家克塞诺芬尼（Xenophanes）曾说：“有一个唯一的神，是神灵和人类中间最伟大的，他无论在形体上或思想上都不像凡人。”③ 盘王就是瑶族这样的

---

① 黄朝中、刘耀荃，李默校补：《广东瑶族历史资料》（下册），广西民族出版社 1984 年版，第 667 页。

② （清）李来章，黄志辉校注：《连阳八排风土记》，中山大学出版社 1990 年版，第 61 页。

③ ［希腊］克塞诺芬尼：《古希腊罗马哲学》，商务印书馆 1961 年版，第 46 页。

一个神，是凝聚瑶族族群自我认同的旗帜，以盘王为象征的信仰、习俗、艺术是瑶族传统文化的核心，而“耍歌堂”就是这一切的集中体现。

二、“耍歌堂”事象与礼仪音乐意象

“耍歌堂”，瑶语为 ai^{41} ko^{44}tong^{53}（挨歌堂），“挨”是瑶语中的多义动词，有“做”、“干”、“打”、“搞”或“举行”等的意思，“歌堂”是唱歌的地方。“挨歌堂”意为举行唱歌活动。“耍歌堂”则是汉语加予的他称。“耍歌堂”是连南排瑶追忆历史、传颂盘王、纪念祖先、感恩祖先、喜庆丰收、崇拜英雄、传播知识的隆重活动，同时也是男女青年谈情说爱和人们会亲结友的民间盛会。这些都是支撑和体现着“耍歌堂”内容的具体文化事象，它的仪式形成了一套完整的表述程式。

1. “耍歌堂”的仪式过程

择日：耍歌堂有大、小歌堂之分，大歌堂历时三天至九天，每三年或五年举办一次；小歌堂历时一天，每两年或三年举办一次，活动内容与大歌堂大同小异。由于各寨轮流举行，所以基本上全县每年均有耍歌堂的活动。择日一般在农历六月初六前后举行，由本寨歌堂公、头目公、先生公①和寨子里推荐有影响力的人商议决定，然后把择定的日期及相关筹备事宜通知大家。选择的日子一定要在当年获得丰收后的农历十月十六日前后举行。因为传说中，农历十月十六日是盘古王婆诞生的日子，而造出谷米的是盘古王婆，所以秋收后五谷归仓，丰收节也就选定在这个日子举行，表示对盘古王婆的感谢，将丰收的盛事告慰祖先。又相传盘古王于这天仙逝，亦是纪念祖先的日子，故又称“盘古王节”。

修葺庙宇：庙宇即盘古王庙。过去连南县各个大的瑶寨都建有盘古王庙，人口较多的小寨就联合数个小寨共同建大庙。人口较少的小寨，则在寨脚或岭脚下设立小庙或土地庙。盘古王庙多设在寨子上最高的位置或“风水”好的地方，其建筑多是一座三间房子，用杉木柱支撑，青瓦或茅草盖顶，中厅正面中间放置盘古王和盘古王婆雕像，两侧放各氏族祖先雕像，所有的雕像均用硬木雕成。盘王庙既是尊祖的宗祠，又是祭神灵的庙宇，是村落景观中最为醒目的标志。“耍歌

---

① 先生公 he^{44}neng^{44}kung^{44} 即瑶族巫师、祭司，是各种仪式中的主持、主事。

堂”的日子定下后，接着就是修葺庙宇，修补破损的庙宇，将所有神像都要重髹，如发现神像霉坏，还须请先生公择日，用木头重新雕刻。

打旗号：“耍歌堂”的日子定下后，还要在当年农历九月起开始“打旗号”。所谓“打旗号”，是用一根长竹竿，在顶端绑一个外穿瑶族服饰由稻草扎成的假人，然后竖立在大庙高处显眼的地方，以示当年该瑶寨要举行“耍歌堂”。同时欢迎其他瑶寨的同胞前来共聚共乐，起到引导瑶族民众向举行“耍歌堂”的瑶寨集结的作用。

抢公：“抢公”是“耍歌堂”第一天活动的序幕。所谓“抢公”，即是在“耍歌堂”的第一天，从零时至早上八时的时间内，各房系宗族的人，把本房的祖先神像从盘古王庙抬回各自的祠堂内祭祀，而后即把神像送回盘古王庙，由全寨人共同祭祀。同时也可以把其他各房系宗族祖先神像抢先抬回本族祠堂。按惯例，当其各房系宗族的神像被抬到本房祠堂后，若未鸣放铳炮，则可抢回。如已鸣放铳炮，被抢的一方便不能用强硬手段夺回，只能用酒肉和糍粑等食物向对方赎回。为避免祖公神像被别人抢走，各房系宗族的人都会尽早把自己的祖先神像抬回来。当然这种“抢公”活动仅是一种带喜剧性的谐趣活动，目的在于增添节日的热闹气氛。

告祖公：“告祖公”是“耍歌堂”公开活动的第一个大型祭祀仪式。“耍歌堂”的第一天清晨，主持仪式的先生公、掌庙公等齐集盘古王大庙。大庙的神龛上，供奉着盘古王及各房系宗族始祖的神像及历代祖先牌位。神龛前有一神台，上摆有酒、肉、鸡、五谷及一个水牛头、猪头等祭品。

到了择定的时辰，在大庙门口鸣放九响铳炮，便开始“告祖公”。这九响铳炮声亦表示“耍歌堂”正式开始。先由掌庙公点燃香烛，再由公认道行最高的大先生公请来各路神灵，祷告祖先，祈求保佑村寨平安，人畜兴旺，五谷丰登。然后由若干名先生公在神龛前念诵《歌堂书》，此时铜锣、牛角号等乐器齐鸣，数名长鼓手亦在大庙内击鼓舞蹈，祭奠祖先。

游神（出歌堂）：“告祖公”仪式完毕后，接着便开始“游神”。游神队伍由二位彪形男青年领头，各人双手举一根幡杆，这幡杆是用本寨最长最大的竹子做成，中部至顶端的竹叶不砍掉，上面挂着红布象征旗帜，又挂着各种丰硕的农作物穗实。以示本寨五谷丰登。扛幡杆的人在扛杆前，要先喝三碗酒。在过去，谁能单独举着幡杆前进到达目的地者，被视为英雄。随后是抬着神像的队伍，众先生公跟在其后，分别拿着神杖、神鞭、经书、师刀、铜铃等法器。然后是罗伞

幡，往后的队伍由身穿盛装的公爹（老人）、波娌（妇女）、莎腰妹（女青年）、阿贵（男青年）、长鼓手、乐器演奏者及扛着大刀、铁叉、猎枪等器械的瑶民等，各自组成队列，在长鼓、铜锣、牛角号、五月箫、瑶族木号、芒笛、唢呐声中，从寨子到歌堂土坪的路上，举行庆丰收游神大典。游行队伍凡是经过寨子的巷口、转弯处都有人在那里发放糍粑、饼果或赐酒犒劳。

过九州：当各路队伍到达目的地——歌堂土坪后，各姓氏队伍分别由本姓年岁最大且有威望的男性老人，或由先生公领头，举行“过九州”仪式。所谓“过九州”，是事先在地面上插上九支（或九行八十一支）竹子，竹子上贴有颜色的纸，长约1.5米，队伍在其中以蛇行形徐徐穿插走过，以示瑶族先民经过九州十府，来到此地定居。领头的先生公边走边舞动手中器械（师刀、铜铃等法器），让其发出音响并一边演唱“过州歌”。

过州歌内容全是叙述姓氏的来源、先民的迁徙等。在排瑶民歌中，这种歌曲体也常用于一切宗教活动。先生公手舞足蹈，口唱着“过州歌”，在队伍前头引路。这种演唱形式也被一些瑶寨用于游行前在祠堂（或室内）举行的祭祀祖先的仪式中。

人们常把“耍歌堂”上的“过九州”仪式认为是表现经过了宜州、青州、梁州、润州、雍州、荆州、辰州、道州、扬州等九个实名州，最后定居在现在的瑶山上的过程，笔者在这点上保留自己的意见。笔者认为这并非瑶民原意，尽管有些文本上也如是记载，但这有悖瑶族先民的初衷。笔者在长期的田野调查中，未见老一辈的瑶民清晰地表述这九个州的实际地名。据我所知，在瑶民心目中“九”在很多情况下不是实数，是一个虚数，泛指“很多”、“很久”、“无数”，等等。这些现象，在瑶族民歌的歌词中比比皆是，更何况“耍歌堂”上的“过九州”，已带有浓重的艺术表演形式。笔者认为“过九州”这“九”字，不是实数，是表达瑶民翻山越岭、历经无数的地方，漂州过府，千辛万苦才来到此地定居，是对艰辛历程以及不畏千难万险的一种表述。

挨汪嘟：瑶语为 ai^{41} $wang^{63}$ du^{44}（挨汪嘟），“挨”意为“打”，“汪嘟”意为“横鼓”，“挨汪嘟”即“打横鼓”；而外族人则将“横鼓”叫成“长鼓”，因约定俗成，现时人们都习惯叫“横鼓”为“长鼓”。此时的长鼓舞属广场性的喜庆舞蹈，歌堂长鼓一般为36套表演程式，场景蔚为壮观。这些舞蹈，动作原始古朴，威武刚强，除源自祭祀盘古王外，透视着瑶族先民农耕狩猎的艰辛与欢乐，从各个方面反映了瑶族的生产活动与生活习俗，表达着他们的思想感情和理想愿

望。长鼓舞属男性的舞蹈，虽然现在女性有权组织和参与长鼓表演，但仅能与世俗旅游表演相关，男性长鼓仍然是体现信仰和延续传统的根本。

斗歌：在白天，除游行、过州、长鼓舞表演及唢呐、五月箫、芒笛、瑶族木号等乐器演奏外，“耍歌堂”的活动大部分时间用于斗歌。每次斗歌都由一个或两个有威望的歌手分别领唱牵头，歌中富有号召性，其他歌手呼应随和，呼应部分的乐句较短，歌词只采用“优嗨”一词，表示赞同之意。然后，长鼓声、铜锣声、口哨声、牛角号声等相互配合，充满着节庆的热烈气氛。

追打“三面公”（追黑面人）：所谓“三面公”，是由寨子里跑得最快的三人扮演，分别将脸部涂成黑面人、黄面人、白面人（黑面人代表邪，黄面人代表贪，白面人代表懒），手中扛着一大块猪肉四处奔逃，以表示贪馋之意。人们则手拿刀枪去追逐、驱赶，以此来预祝本寨生活的安定和驱除人们贪馋之心。在人们的追逐下，这“三面公”拼命冲出密集的人群，往田野山冈逃跑至逃离“耍歌堂”现场或一直追到三怪精疲力竭才罢休。而后，猪肉归扮演者所得。可以这么说，实际上追打“三面公”，是不戴面具而画脸谱的演舞事象的一种傩舞变异。这种“演舞事象”的驱邪仪式，是排瑶典型的神灵崇拜、祈神庇佑的民族宗教意识的生动再现。

祭法真：追完“三怪”，紧接着由二至四人用一木架将寨子中的神枪手抬出来，由数名持猎枪的猎手簇拥着到歌堂坪。瑶族山民称此活动为“挨法真 ai^{41} fat^{22} tʂtin^{22}”，是以纪念瑶族英雄唐法真为主题的表演。神枪手装扮成唐法真，挺立站在木架上威风凛凛，口中咬着一把长钢刀，双手拿着一只鸡围绕歌堂行进。当经过猎手们面前时，将手中的鸡抛向空中，让猎手们开枪将鸡击毙，以此预祝日后行猎时交上好运（因此项表演危险性高，后来有改为将鸡头割断或用口咬断，然后众猎手向天鸣放空枪等）。同时表述瑶族人民对民族英雄的敬仰崇拜，对安定美好生活的向往和追求。

退公（送神）：在整个大歌堂的活动中，时间大概要进行三至九天，晚上燃起篝火，全寨人基本不回家睡觉，先生公和一众歌手在大庙传唱历史、传授知识。年轻的莎腰妹则去找寻在看斗歌时物色、选中的男歌手以歌声互吐衷情。每天歌舞活动完毕后，“游神”队伍就将祖先神像抬回村寨，供奉在其中一姓氏的祠堂，翌日天亮后又继续举行活动，第二天的活动有如第一天，仅把祖先神像供奉到另一姓氏的祠堂。往后几天亦如此。而在“耍歌堂”最后一天，当大先生公宣告“耍歌堂”结束，此时“耍歌堂”进入尾声，人们把幡杆上的禾穗取下，

每户人家分一串，意即将丰收的种子散播各家，预祝来年粮食又获丰收，人们唱起送客歌来送客。各房各姓便开始退公，把祖先的神像抬回盘王庙，按原神位供奉，即谓之“退公”。功成引退之时，“耍歌堂”活动全程便告圆满结束。

作为一个文化的事象，“耍歌堂”体现出一种近乎完美的形式。表面上看“耍歌堂”是单元的文化事象所表达出来的观念世界，但纵向上涵容着古老的土著文化气息；而横向上则标示出多元的文化脉络，通过事件本身的折叠把人类学本质的深度也显示了出来。在“耍歌堂”集结中，在每一次举行的重复发生的事件过程当中，排瑶山民都关注于一个共同的“活动流”，并且按照那个“活动流”相互关联起来，以至于形成一种敞开之后的超越族群和村寨的文化共娱，产生一种瑶族世代相依相连的纽带和族群认同感。它以自身的方式来完成时空和人事之间的结构关系，从而推动着排瑶的历史、文化、习俗的延续。

“耍歌堂”既是具体可感的坚实的“事象”，又具有空灵而超越的宗教礼仪音乐“意象”。“耍歌堂”宗教礼仪音乐的意象，在乎于与祖先和神的沟通、对话，占据了文化信仰和世界观的理性高度，并在仪式观念、活动行为上具有规范性和约束性，有着丰富的外延表现形式和内涵文化。作为一个仪式的结构整体，共同完成其音乐功能的转换，实现着一个民族之文化的目的和意义表述。

2. “耍歌堂”的音响形态

“耍歌堂”事象中礼仪音乐的各种声响[①]，有着“各行其志”的功能和意象，又可分为“近宗教”与“远宗教”两种声响形态结构。

（1）“近宗教”声响形态

“耍歌堂”仪式音乐的声响本体中分为：有声与无声；乐音与非乐音。乐音包括有音高的乐音和无音高的乐音；非乐音指的是乐音以外的其他物体所发出的响声。

有音高的乐音分为：人声有声与无声的吟唱与器乐演奏。器乐有唢呐[②]、牛

---

① 仪式中有各种不同形态的音乐表演，它们大都属于目前在音乐学范畴仍无法归类的“音响”。故本文拟借“声响”一词，特指仪式中的声音、响动、声气，并包括音声在内有声与无声的所有有意义的音响形态。

② 唢呐形制、构造与汉族唢呐相同，唯哨嘴用虫茧或稻秆做成。

角号、铜锣、长鼓①、五月箫 ung^{55} ŋɔ^{22} lo^{41} tut^{22} （嗯啰凸）、瑶族木号 m^{44} pɛn^{44} li^{55} (唔憋哩)②、芒笛、口哨等。

无音高的乐音有：师刀 sei^{44} do^{44} （噻哆)③、铜铃 tong^{44} leng^{55}④、道鞭 to^{55} bi-an^{22}⑤等。

非乐音的有：神杖 ton^{44}ti^{55} （端迪)、杯筊 a^{55} kau^{41}⑥、呼喊声、猎枪鸣响、鸣铳炮及鞭炮声等。

凡是有先生公做法事的场合中，都有神杖的出现。神杖：长约 1.3—1.4 米，木制，是整个“要歌堂”仪式中最为“权威”、神圣的灵物。在神杖的四方头的四个方向，分别刻有“打、鬼、除、邪”四字。除杖身刻有凹凸的花纹、神龟和神像外，沿着杖身由上而下盘转的“龙”身旁，刻有 28 宿“角、亢、氐、房、心、尾、箕、奎、娄、胃、昴、毕、参、觜、斗、牛、女、虚、危、室、壁、井、鬼、柳、星、张、翼、轸”等字样。神杖的精美与否，亦与先生公的权限地位相匹配。先生公执杖在手，随着行进而碰撞地面而发出的沉闷声响，体验着一种法力无边的昭示与彰显。妖魔鬼怪、邪恶势力，在意象中都得避而让之。

非乐音的铳炮声，庄严肃穆，是八排瑶民众通报各种大事的符号，不论是红白喜事都用，一般喜事九响，白事三响。“要歌堂”开始震耳欲聋的九响铳炮声，带有神圣性和威严性，是通报祭祀大典开始、召集众人前往集结、拜祭的声响符号标识。在“要歌堂”的进行中，炮声依然不断。鸣响数目则多以 3 响或以 3 为倍数的数字鸣放，达到转换仪式场景、渲染气氛、震慑鬼神等的作用。

在某种程度上，“要歌堂”的祭祀仪式是在一种“意象性”、“目的性”的层

---

① 排瑶的长鼓与其他支系所称的“长鼓”在形制上绝然不同，形体较长大。排瑶称其他支系的“长鼓”为“小长鼓”，属无音高膜鸣打击乐器，又因其鼓身有花纹装饰，亦称“花鼓”。排瑶长鼓是具有音高的膜鸣打击乐器，两端鼓面的音高可由绳上的小竹筒调节，但排瑶并不重视其音准。见笔者参与撰写的《中国少数民族乐器志》，新世界出版社 1986 年版，第 281 页。

② 瑶族称“唔憋哩 m^{44} pɛn^{44} li^{55}”或“格洛筚憋 ko^{22} lop^{22} pi^{55} pe^{44}”。由长约 1.5 米，两头直径约为 1.5—3.0 厘米的空心草本植物制作而成，吹奏时可发出简单音列。

③ 法器，铜制；或称“邪刀”。由刀体、刀柄及刀柄末端一圆环组成。两边刀刃边和圆环上穿有几个铜钱，晃动师刀使铜钱（响片）碰击而发音，用作助声势、杀邪治鬼。

④ 法器，铜制；或称“道铃”。开口呈椭圆形，履杯状，用皮、布或绳索为把手，用于召唤鬼魂。

⑤ 法器。由五块铜片各连一条链条，扣在一条弓形且雕有“龙头”形状的小木棒一端而成。五块铜片中，四块为圆形，一块为正方形或葫芦形。

⑥ 法器。杯筊以竹或木制成，形如弯月，外突内平，两具。两具平面可合二为一，外突称阳，内平面称阴，用于占卜。

面上来完成的。祭祀仪式的执事者祈求在“天”与“地”、人与神之间架起了一座无形的桥梁，实现凡俗主体与神圣客体的贯通。先生公吟唱瑶经的音声[①]，就是实现“天”与“地”、人与神沟通的中介桥梁的意象符号。并以此使客体具有了某种权力、能力，让主体的各种心理需求得到满足。

可以说，瑶族的祭祀活动，是其音乐生发的重要载体，音乐声响随着祭祀的展开而“存在”。翁贝托·埃科和 G. B. 佐尔佐利认为：“从最早的时代起人类就发展了发声的技巧，音乐最早是作为一种首要的巫术仪式的附属物被发明的。”[②]祭祀活动中，音乐是其重要成分，是沟通人神的天籁之音、人神之桥、渡海之舟。在“耍歌堂”里，排瑶先生公成了与祖先或神灵进行交流沟通的“使者”。其特殊的音声吟唱程序、法器、服饰、表演等变得庄重、神圣而富有神秘感。先生公庄严肃穆、郑重其事地吟诵着瑶经与祖先及神灵进行对话，传颂盘王和瑶族始祖的神迹、祈求盘王庇佑瑶族子民、狩猎成功、农耕丰收等，尽情挥洒一种对生命的意象热情。

先生公的祷文默诵音声，大声时可听出是带有一定旋律走向的吟诵，但大都处于一种“心诵”的无声状态。像是喃喃自语，只见嘴唇动，不见语音来，人们很难听出其唱的是什么。这种声响形态是否就是体现着“此处无声胜有声”的深层表述？抑或是只有这种声响，才能更好地达到与神灵零距离接触的意象？就连一些有音高的乐器，如唢呐、牛角号等，都会间接性演奏出一种非旋律性的音响，似乎这些音响本体意象都不是给人听的，是告慰神灵、与神沟通的一种声响。可见，“耍歌堂”仪式音乐的声响形态，不仅是以声波的物质运动作为外观形式而被人的听觉所感知，而且，它应作为一种音乐心理情感意象的外化形式而存在。正因为如此，人们试图从“音乐本体”进行分析，我想结果是意义不大的。其中最为重要的一个原因就是仪式中的音乐“声响”，是仪式中的一个重要组成符号，本身属于瑶族人民生活和生命的一部分，簇拥着一种生命的脉动，并非“为音乐而音乐”。

综上所述，“耍歌堂”仪式上的“近宗教”声响，包括有声与无声、乐音与非乐音。目的在于以程式化的音响语言表述而存在于仪式与表演行为中的信仰含

---

① 人们为了彼此交流而使用发音器官发出的声音。如果再进一步细分，可区分为语音和非语音。

② ［意］翁贝托·埃科、G. B. 佐尔佐利（G. B. Zorzoli）：《发明史图册：从犁到北极星导弹》，（出版社不详）1963 年，第 39 页。

义之中，从而在声响进行过程中带出仪式的灵验，亦即祖先崇拜与龙犬图腾信仰对排瑶人的持续记忆。仪式上的声响是伴随仪式行为的音响形式，是一种可被操演的“话语”，以助仪式行为表达而诱导出局内人记忆中的意象即信仰观念为目的。

“毫无疑问，宗教的历史是历史中的错误和幻想的最大部分，在所有时代里，人们都企图通过适当的宗教活动或通过一系列宗教仪式去获得某些特殊的利益：健康或万寿无疆，儿童能承继自己的家系，物质必需品供应充足，狩猎能成功，下雨及时，农作物生长顺利，家畜成倍增长，战争能胜利，死后灵魂能进入天堂，或者反过来，通过重新投胎，使死亡了的肉体重新释放出生命力。”① 这，也许就是仪式音乐意象的内核所在。

（2）“远宗教”声响形态

“远宗教”声响指的是在“耍歌堂”中，带世俗性、娱乐性、生活性的活动过程或表演所产生的、不以崇拜为其核心或脱离信仰的一切声响形态。限于篇幅及并非本文主题内容，在此不再赘述。当然，“近宗教”和“远宗教”的边界并不是固定一成不变的，有时边界会变得模糊或二者可以转换，两者之间存在着相融、互化倾向。

“耍歌堂”事象的社会功能性与礼仪音乐意象的审美特征是不可分割而相得益彰的，忽视其中的任何一方去谈论排瑶的宗教文化，都只能得到破碎的映象。“耍歌堂”从传统的祭祀礼仪衍化成集瑶族歌舞之大成的民俗节日，经过取其精华，去其糟粕，今天有些已增添了新的内容，瑶胞们在这节日中，显得更加欢乐和愉快。

三、 排瑶的宗教叙事

排瑶的宗教构成是一种复杂的多元构成。以原始宗教为核心，包括了自然崇拜、祖先崇拜、图腾崇拜和各种类型的巫术等多形混融的宗教文化，流传于排瑶的山民中，是排瑶传统文化或地域文化的主要内容之一。

排瑶人并不是一个全民信教的族群，但他们受到了各种教派思想的影响，甚

① ［英］A. R. 拉德克利夫－布朗：《宗教与社会》，英国皇家人类学杂志，1945 年（LXXV），第 33 页。

至基督教徒都曾到过瑶山里传教，而对他们影响较大的是道教。在位于连南县城西面的三排镇南岗瑶寨，有两座排瑶石棺墓。石棺高约 1.2 米，宽 1.7 米，长 2.3 米，石棺上刻有碑文和属楚人文化色彩的图腾，据考证，属明代墓葬。在附近一座刻有碑文没有刻图腾的石棺墓，也属明代墓葬。两座石棺墓均刻有墓主"香（旺）歌堂"① 后所取得的法名（即谥号）。这说明至少在明代，道教就已传入排瑶地区。这两座石棺墓，至今均保存完好。道教这种以人的生存本能为基石的信仰，对于排瑶山民来说，当然比基督教——一个相信耶稣基督为救主的神论宗教更具有诱惑力。道教斋醮仪式和神仙方术与趋吉避凶的世俗心理相吻合；符箓禁咒、捉鬼驱邪等，对于排瑶山民来说都富有很强的实用性，极容易为排瑶所接受和利用。故此，道教的内容与方法便深入到排瑶的文化结构中去，成为排瑶文化的一部分。瑶经可以说是排瑶的教义。排瑶这个没有自己文字的民族，却神奇般地保留着上百部古老的经书。有些经书为能保存年代的久远，封面涂上一层鸡血，民间称这些书为"鸡血书"，流传至今依然保存完好，可见排瑶对其的重视程度。

除道教外，排瑶人笃信祖先灵魂不死，崇尚"万物有灵"、图腾崇拜和祖先崇拜。排瑶山民习惯祈求上苍或祈求神灵的庇佑，这种思维的定式，是人类千百年文化积淀的另一种表现，它根植在每一个人的灵魂深处。排瑶山民认为人可分为两部分：一部分是肉体，一部分是灵魂。灵魂也就是"鬼"，它可以与肉体分开，游离在外，保佑或嫁祸于人。排瑶以此来类推自然界，认为自然界中的万事万物都有各种不寻常的神灵，自然界的各种现象及其变化都被认为是神灵"做法术"的结果，是万物有灵的体现，这便形成了对自然与神灵的崇拜。

简而言之，"原始宗教"是排瑶宗教的发端，是排瑶宗教的起源点，是认识排瑶宗教的本质和特点的基本来源。排瑶的宗教信仰受道教的影响较多，是隐含本民族原始宗教基因而流淌着道教血脉的混血儿。尽管道教对排瑶宗教的影响是巨大而深刻的，但排瑶接受道教是有条件的，也就是说，它并未完完全全地接受，而是有选择地、创造性地接受，而未达其内里实质，仍未从根本上改变排瑶原有的信仰观念。排瑶宗教的核心仍然是以带浓厚原始色彩的鬼魂崇拜和祖先崇拜为中心的多神信仰。

瑶族的宗教是一种信仰，是一种文化生活方式，具有自身的系统性、完整性

---

① 排瑶的另一种宗教仪式。

与自足性，在某种程度上能够满足瑶民某些精神生活上的需要。正因为如此，瑶族的宗教承载着纷繁复杂的历史文化，或许这正是有待人们去研究、去发现的价值所在。在瑶族宗教研究体系中，加入对礼仪音乐的研究，以音乐学的角度加以观照，有助于我们正视瑶族宗教话语系统的复杂特性，更有助于我们辨析这些特性在瑶族宗教中产生的各种张力。在进行总体把握时，梳理各种事象属性的演变轨迹，关注各种属性的文本规范，方能在全方位地认识瑶族宗教这一母题时做出合理的解释。

深厚的瑶族宗教信仰文化，并未从当代叙事中消失，恰恰相反，正如我们讨论到的，甚至正在兴起的、以旅游为中心的“产业文化”，也无法不从中攫取叙述的合法性资源。而这种旅游式攫取，往往采取了“修辞”的方式，以较“阳光”的一面粘贴在观光者的记忆之中。

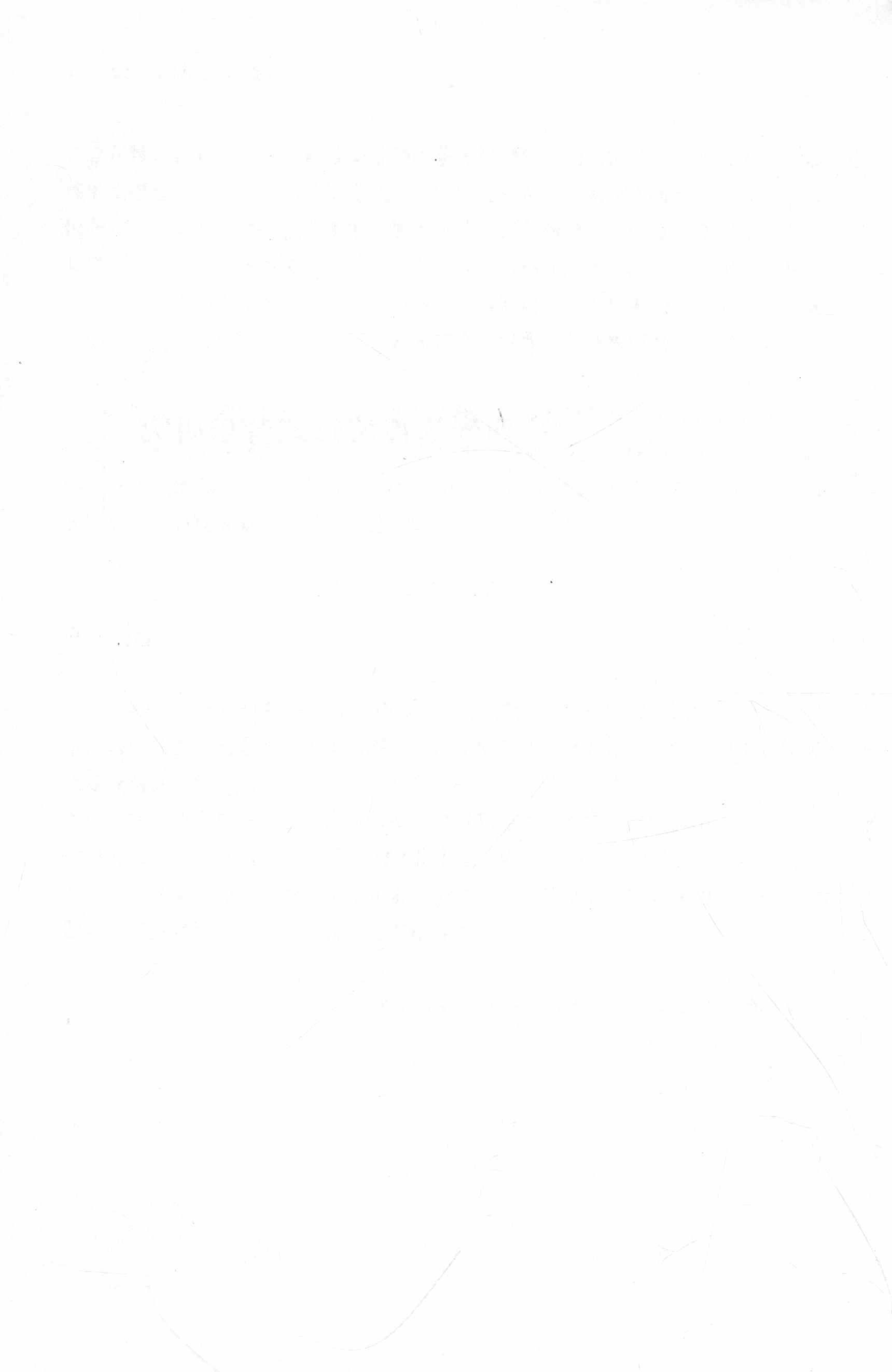
跋 语

“耍歌堂”历史悠久，集瑶族传统文化之精华，是一部增强民族向心力、维系民族团结的人文盛典。承袭瑶族文脉，注重瑶族文化的传承，既有利于瑶族文化建设与优秀传统文化的弘扬；也有利于激发瑶族民众的民族凝聚力，使之在自身优秀文化的引导下，进一步加强民族团结和推动民族进步。我们不但要用历时的角度来看“耍歌堂”这一具体的文化事象，同时在共时的角度上，可通过旅游更大能量地激活瑶族优秀的文化元素，将通过耍歌堂或某些民间活动的形式回归原点，以致发扬光大，乃民族事业工作者之初衷。

（本文原载《星海音乐学院学报》2013 年第 1 期）

三

广西瑶族传统仪式音乐研究



瑶族宗教仪式及其音乐舞蹈

盘承乾

一、 宗教仪式

瑶族是一个古老的民族。他们长期以来，居住在我国南方的桂、湘、滇、粤和黔等省（区）的深山密林之中。在瑶族地区，还蕴藏着丰富多彩的宗教文化艺术。而这些文化艺术，对我们研究瑶族的历史文化是很有价值的。近年来已引起了国内外一些有关专家、学者的兴趣。

瑶族信仰道教，主要是对自然崇拜，鬼神崇拜和始祖的图腾崇拜等。其中，对始祖的图腾崇拜，在现实生活中仍颇为盛行。

瑶族内部分有不同的支系，所以瑶族大小宗教仪式名目繁多。在这里我们只简要地叙述瑶族中四大隆重的、带有传统性的和群众性的宗教仪式。这四大仪式由来已久，而各自几乎都具有一个美妙而神奇的神话故事。现分别叙述如下：

1. “跳盘王”（又称“还盘王愿”）仪式。它主要流行于各地自称为“勉”和“金门”的瑶族之中，只是具体情节不同罢了。

相传，古时一十二姓瑶族先民，在一次民族的大迁徙中，因漂湖过海，不幸遭到一场大风大浪的袭击，瑶众唯恐船只被风浪打落海底龙门，于是，就在船中向盘王（又称“盘瓠”）神叩首，恳求他派兵马前来保佑平安。当时瑶众向瑶王许愿，如能制止风平浪静，瑶民子孙能平安到达彼岸，便以酒肉和歌舞报答盘王神恩，云云。

说来也巧，瑶众话音刚落，狂风便停，恶浪便止。于是，船行到岸，人马也行到乡了。上岸后瑶民为了实现船中许下的诺言，便立起盘王大庙，举行隆重的祭祀活动。

从那以后，瑶民子孙为了人畜兴旺，五谷丰登，于是，每在三五年的冬天，便举行一次祭祀盘王的活动。这便是“跳盘王”仪式的由来。

2. “耍歌堂”仪式。主要流行于广东省连南瑶族自治县，自称为“邀敏”的瑶族之中。

相传，古时有一个盘古皇，他是开天辟地的英雄神。他为了开创人类社会，立下了丰功伟绩。于是，瑶民为了纪念他，所以每隔三五年，在盘古皇诞生之日(阴历十月十六日)，便举行一次“耍歌堂”活动。

3. “达努节”仪式，主要流行于广西西部，自称为“布努”的瑶族之中。相传，古时有个叫作“密洛陀”的。她是个开天辟地，创造人类的女英雄神。所以：瑶族为了纪念她，于是每年在“密洛陀”诞生之日（阴历五月二十九日），便举行一次祭祀活动，而称之为“达努节”。

4. “波功大”仪式，主要流行于广西金秀瑶族自治县，自称为“拉王加”的瑶族之中。

这一仪式，主要是祭祀祖先和神灵的活动。每隔十二年举行一次。举行之前，各村寨的瑶民要联合修建一座桥梁或亭台楼阁，一则为迎接祖先神灵之驾临；二则为村民办一件好事。

以上四大宗教仪式，每次都要举行三天三夜。其中，有的仪式除师公们念经文和歌舞以外，便是男女自由对歌，是进行智力式竞赛和谈情说爱的极好机会。

瑶族以上四大宗教仪式的起源，与瑶族古代图腾崇拜有关。其目的有二，一是为了祭祀诸英雄神；二是寄托对诸英雄神为人类驱逐各种灾难，迎来幸福怀念之情。这些仪式反映了瑶族先民童年时代的一种意识形态。但随着社会的进步，科学的发达，瑶族人民对世界的认识也不断地提高了。对寄托英雄神保驾自己的命运的思想观念已经逐步淡薄了，而对于人定胜天的信念大大地增强了。所以今天瑶族人民举行以上四大宗教仪式的内容和形式，势必逐步超越宗教的范围，既是祭祀始祖、庆祝丰收的活动，又是群众性的民族文化娱乐活动，所以流传至今。

二、 宗教音乐

瑶族的宗教音乐，是表达人们的思想感情，和对始祖图腾崇拜的一种艺术。它同样具有节奏、旋律以及和声三要素。瑶族的宗教音乐分为声乐和器乐两种。

1. 声乐，是一种歌唱的音乐。瑶族举行以上四大宗教仪式时，各有分别演唱瑶族民间流传的四大宗教名曲。例如：

①《盘王歌》，是“跳盘王”时所演唱。②《歌堂书》，是“耍歌堂”时所演唱。③《密洛陀》，是“达努节”时所演唱。④《大章歌》，是“波功大”时所演唱。这些歌曲的内容包罗万象。其中有的是表达请神、送神、创世纪内容的，也有的是反映生产劳动和爱情生活的。仅以《盘王歌》而言，就有二十四路和三十六个段章，共约三千行左右。

瑶族宗教歌词，有三言、五言和七言为一句不等。其中，有的很讲究韵律和平仄，也有的采用自由体的长短句，不讲究韵和平仄，它是以重叠对仗的句子形式来表现自已的艺术特点的。

瑶族宗教音乐的节奏和韵律别具一格，有的歌曲是以演唱、朗诵相结合的。音乐有强弱和快慢等，节奏感很强。演唱时，还常以铜铃、锣鼓、钹和唢呐等伴奏。歌声悠扬动听，人欢神乐。

歌者，为了加强音乐的和谐、动听，于是，在演唱《盘王歌》时，往往在歌词的开头或结尾，还常常增加一些装饰音。如有的开头常常唱道，“户乌，户玩嘻!”和“啡留，啡，啡留啡!”等。在歌词结尾，也常常用“啰哩!”或“啦哩连啰，啦哩，连啰啦里，哩啦哩”等。

“跳盘王”时，有独唱，也有合唱。除师公们演唱以外，还专门邀请一些瑶族民间女歌手和一些美貌的少女出场做伴，演唱《盘王歌》助兴。

2. 吹奏乐，根据瑶族民间文献《过山榜》记载，瑶族祭祀盘王时，有“吹箫”、弹琴、摇动长鼓、吹奏笙歌、鼓乐、小号铜铃，男女随唱，连夜达天转地，使人欢神乐，“物阜财兴”等。可见，古代瑶族举行宗教仪式，曾动用不少乐器伴奏。

现在看来，瑶族举行宗教仪式时，主要用两种类型的器乐。一是吹奏乐；二是打击乐（详见舞蹈部分）。吹奏乐主要有《唢呐曲》、《牛角调》和《啦利调》等。例如：

① 唢呐曲，名目繁多。有的演奏者，可以演奏二十多个不同的曲子。内容丰富多彩，喜怒哀乐无所不有。比如办婚事时，则演奏祝贺、迎客和送宾等曲调；举行宗教仪式时，则吹奏迎神和送神等曲目。这些曲调节奏明快，旋律悠扬，洪亮，扣人心弦。

演奏者，为了使唢呐的曲调更加动听，常常采取反复重按唢呐指法，制造颤

音以装饰其音响效果。于是，唢呐的曲调，则产生一种弹跳、活泼和悦耳的音响。唢呐曲，一般为双人或多人合奏。

② 牛角调，是瑶族人民生产、生活和战斗的信号或号角，同时也是瑶族举行宗教仪式和民间娱乐活动的一种乐器。

牛角调，据知一般有两种曲调。一种是根据演奏者的气量“嘟嘟长鸣”；另一种则是“呼啦，呼啦!”地连奏三声，即发出三个曲折的音调。其含义为呼唤天宫的祖先神灵降临人间，接受瑶民子孙的敬奉。其音调高昂，震撼山内外，远近可闻。到了现代，有的瑶族进行民间文艺活动时，也用于舞台伴奏。一般为一人演奏或多人合奏。

③ 啦利调，是广西南丹县大瑶寨瑶族妇女所喜爱的一种曲调。啦利调，过去是在夜深人静时，有的瑶族青年男女，思念远方的情人所吹奏。有独奏，也有合奏，音调古朴、柔和。内容丰富多彩，它包含着许许多多瑶族青年男女的思恋之情。啦利，不仅用于日常生活，也用于“达努节”和民间文艺场所。

啦利的制作，主要有大小两种。不论是大啦利，还是小啦利，在管子上都只开三个方形的指法按孔，即上方一个，下方两个。所以吹奏时，常常发出“啦利”的音响，故由此而得名。据说，广西南丹县大瑶寨，瑶族妇女很擅长吹奏这一乐器。这是个新鲜事儿，不能忽视，应使之发扬光大。

瑶族宗教的声乐和器乐，是随着宗教仪式活动的需要而产生和发展的。其中，有的歌只用于宗教仪式时的演唱。如《盘王歌》；有的既用于宗教仪式，也在日常生活中演唱。如瑶族创世史诗《密洛陀》等。瑶族民间有的吹奏乐，到了现代已经失传或差不多失传了，如琴和箜等。也可能有的还未被人们所发现，所以尽快地收集、整理瑶族的乐器及曲目，乃是当务之急。

三、 宗教舞蹈

瑶族的宗教舞蹈，常常是与打击乐相结合的。即鼓之舞之。所以瑶族的宗教舞蹈，以鼓舞为最盛行。其中，有长鼓舞、铜鼓舞和陶鼓舞等。

1. 长鼓舞，还分有大长鼓舞、中长鼓舞和小长鼓舞等。因鼓的大小和长短不同，所以舞蹈各异。例如：大长鼓舞，因鼓长达二丈左右，演奏时，将其放于支架上，演奏者为两人，各在一端击鼓而舞。主要流行于广西的富川、钟山等县的平地瑶地区。

中长鼓舞，鼓长约三尺左右，以带将鼓挂于演奏者的胸前。两手向左右伸展，右手直接以手拍鼓，左手以“啪”击鼓。所以左右鼓音不同，左手为“啪”音，右手为“嘭”音。于是，演奏时常常发出“啪啪嘭，啪啪嘭”等节奏。往往出现双足同时跳跃的舞姿，舞者并不时地向左右翻转，和向前方倾斜为特征。参加舞蹈者多少不限。主要流行于广东连南瑶族自治县，八排瑶地区。一般是在“耍歌堂”，祭祀盘古皇成喜庆之月表演。

在广西金秀瑶族自治县的坳瑶地区，有一种“黄泥鼓”舞。其鼓属长鼓类，鼓身较大，以黄泥涂于鼓的两端内壁，待黄泥干后，即可演奏。鼓音要比其他长鼓更为清脆、洪亮、悦耳，所以称之为黄泥鼓，实为长鼓。按其音响而言系长鼓中之冠。小长鼓舞，鼓长二尺五左右。演奏时手握鼓腰。以右手拍鼓，有文武两种舞姿。文舞，舞蹈动作是以轻歌曼舞为特点；武舞，动作强烈、明快。无论是文舞还是武舞，演奏时，有横拍、斜拍和竖拍等。舞蹈以半屈膝的舞姿为最常见。舞步分别为：向东、南、西、北、中等五方开展，鼓声为“噗”音。演奏者，一般是口不离曲，手不离鼓，脚不离舞为特征。并有锣鼓、铜铃等伴奏，场面庄重、热烈。

小长鼓的制作，是以梓木做鼓身的，所以特别轻便，它的产生是根据盘王神话而来的。相传，古时盘王上山打猎，不幸被羚羊撞下悬崖，卡在一棵梓树杈上身亡。所以瑶族后代则以梓木来做鼓身，并剥羚羊皮来蒙鼓敲打，以此表示为盘王申冤报仇。这是小长鼓及其舞蹈的由来，主要流传于地盘古瑶（又称“过山瑶”）地区。演奏者，一般为两人或四人，有的地区还以男女同台表演。

2. 铜鼓舞，是以铜鼓作先导。以皮鼓作伴奏，主要由演奏皮鼓者边奏边舞。另一舞或手持两帽子或扇子，随着皮鼓演奏者的舞姿，纵情地、狂欢地扇着皮鼓舞演奏者的身后。一则表示助兴，二则表示扇凉。于是铜鼓哨哨，皮鼓咚咚，扇风呼呼，犹如一支动听的协奏曲。舞蹈场面热闹非凡，令人振奋。

3. 陶鼓舞，陶鼓是属于长鼓类。鼓身是以陶瓷造成的。鼓的两端大小不一，鼓腰极细，犹如一只黄蜂，然而也有人称之为“蜂鼓”，有公母鼓之分。舞蹈时，演奏方法与上述的中长鼓相类似，但舞蹈动作不同。节奏明快，舞姿活泼优美，独舞为最常见。主要流传于广西金秀瑶族自治县茶山瑶地区。一般在举行“波功大”仪式时演奏，也用于日常文化生活。

瑶族宗教舞蹈，除表现对瑶族始祖敬仰的情操以外，舞蹈动作与瑶族的生产劳动、狩猎生活等都有着密切的关系。同时也还有表现古代瑶族先民出征的战鼓

和胜利归来的欢乐场面，很是耐人寻味。我们认为，对瑶族宗教仪式及音乐舞蹈的调查研究，是一件很有意义的事。如果我们把它加以搜集、整理，甚至出版，那它将是一部不可多得的文化遗产和精神财富。同时它也将是继承和发展瑶族文化艺术的一个重要基石。当然，瑶族民间宗教的文化艺术，还相当原始，我们不能以今天已经经过加工整理的，现代化的艺术与它相提并论。因为它毕竟是古代的产物。只要文化艺术界共同努力，推陈出新，我们相信，瑶族的宗教文化艺术之花，一定会结出丰硕之果。

附记：本文参考了蓝克宽、金端荣的《茶山瑶“做功德”习俗初探》（油印稿）一文及邓国芳和苏德富二同志提供的材料，谨表谢意。

（本文原载《广西民族研究》1987 年第 3 期）

瑶族“还盘王愿”与《盘王大歌》浅探

刘小春

瑶族是我们伟大祖国民族大家庭中一个具有悠久历史的民族，长期以来和各族人民一起共同创造了祖国悠久的历史和灿烂的文化。《盘王大歌》是瑶族传统文学艺术的一座宝库，在瑶族民间流传的历史悠久，是瑶族人民生活、斗争、理想、追求的集中反映，凡是崇拜盘王的瑶族地区都有《盘王大歌》流传，不但在国内瑶族地区广泛流传，而且在东南亚一些瑶族地区也有流传。① 长期以来，《盘王大歌》受到了广大瑶族研究专家、学者所注目。

经调查、搜集，发现了不同形式的《盘王大歌》手抄本，湖南的郑德宏先生认为《盘王大歌》流传至今的有三种形式，即十二段词本、二十四段词本和三十六段词本。②《瑶族文学史》则认为现存的手抄本有二十四路、三十二段和三十六段三种。③但除了二十四段与三十六段两种手抄本的有详细介绍外，十二段及三十二段没有见到更详细的资料。笔者最近在贺县参加瑶族“还盘王愿”活动，发现至今流传在贺县的另一种《盘王大歌》手抄本——十八段《付围大歌书》。这样，《盘王大歌》实际上就有十二段、十八段、二十四段、三十二段、三十六段等五种不同形式。《盘王大歌》为什么会形成五种不同的形式呢？这是一个值得我们进一步深入研讨的课题。本文着重介绍在贺县搜集到三种不同形式的《盘王大歌》以及贺县瑶族“还盘王愿”中使用各种形式的《盘王大歌》一些基本情况，为专家、学者们进一步研究《盘王大歌》提供资料。

“还盘王愿”，瑶族又称为“做堂”、“搞愿”、“踏歌堂”，是瑶族祭祀先祖

①③ 黄书光、刘保元等编著：《瑶族文学史》，广西人民出版社 1988 年版，第 64 页。
② 郑德宏整理译释：《盘王大歌》，岳麓书社 1987 年版，第 1 页。

盘王（盘瓠）的传统宗教仪式。晋干宝《搜神记》载，瑶族先民“用掺杂鱼肉、叩槽而号，以祭盘瓠”，分布在中国南方的广西、广东、湖南、云南、贵州、江西等省（区）和东南亚、欧美崇奉盘王的瑶族地区，迄今仍然保留着这一传统宗教习俗。“还盘王愿”要请四位师公（还愿师、诏禾师、赏兵师、五谷师）、四位艺人（歌娘、歌师、长鼓艺人、唢呐艺人）、六位童男童女和厨官厨娘，整个仪式需要三天三晚，热烈而隆重。仪式主要分两大部分，第一部分是请圣排鬼上光约标。主要内容是请各路外姓神鬼（即不是瑶族的神鬼）到来，设宴招待。接着就祭五谷兵马，引禾归山，祈求丰收，所祭之神以道教神祇和农神雷神为主。第二部分是请瑶族的祖先神来“流乐”（瑶语即“玩乐”）。这时要把道教方面的神像全部撤去，供上长鼓、瑶锦以及用红纸剪凿而成代表瑶族祖先的连州大庙、福江大庙、行平大庙、福灵大庙的神庙凿花。其中搞江大庙供奉的是盘王，连州大庙供奉的是唐王，行平大庙供奉的是十二游师，福灵大庙供奉的是五婆圣帝。长鼓艺人表演长鼓舞，歌师歌娘出来围歌堂，童女作新娘装扮以娱盘王。接着就摆下洪沙大筵，众师公和还愿的家主一起登台诵唱《盘王大歌》，最后众人一起送盘王归去，还愿活动即告结束。

从以上简介“还盘王愿”活动的程序，可以看出第一部分主要是受道教的影响，以祈求丰收为主要活动内容，而第二部分则主要是祭祀盘王，以对瑶族人民进行历史、生产、道德教育为主，其中吟唱《盘王大歌》则是第二部分最重要的仪式。下面再详细地介绍吟唱《盘王大歌》仪式的过程，以便能更深入了解《盘王大歌》的深刻意义。

第二部开始即要请来四庙王（即连州大庙的唐王圣帝、福江大庙的盘王圣帝、行平大庙的十二游师、福灵大庙的五婆圣帝），接着就打铁修路，使四庙王能顺利到来；举行挂红罗花帐仪式，请出童男童女，开始起歌堂，表示举行婚礼以娱盘王。接下去是请连州贵客、长鼓、唢呐、沙板等艺人表演歌舞，让盘王高兴。紧接着就摆下酒筵宴请众庙王。在完成这些仪式后，就举行摆洪沙大席专门宴请盘王的重要仪式，在神台的左边摆着一张长桌，长桌上摆上七碗菜，四荤三素，荤菜主要是老鼠干肉，素菜是白菜、炒黄豆等，所以又称老鼠干筵，由四名师公和两名家主以及一名歌娘参加。长桌上摆七个酒杯七双新做的筷子，在长桌的下席摆上一炉明香、一炉火碗、四杯酒、水花豆腐、长行谷花味酒一坛、碎肉一盆。而在长桌上席则单独摆上一个碗、一个酒杯、一双用红线连起的筷子，称之为“盘王碗筷”，专门供盘王使用，七双筷子架在菜碗上，上放摊开的《盘王

大歌》书，供吟唱《盘王大歌》用。首先由赏兵师讲“还愿意者”，叙述还愿的来源历史，然后拿起“盘王筷”，请盘王下来喝酒，接着众人一起唱《盘王大歌》。《盘王大歌》共有七任曲，瑶语任即是层的意思，每一任曲即有一个大段落，唱完一任曲后，即把《盘王大歌》从菜碗上拿下来，师公先给盘王挟菜斟酒，接着众人吃菜喝酒，高呼请！请！接着又往下吟唱，每一任完后都要喝一轮，唱到三任曲后，歌娘即在长桌下席起歌堂，唱歌娘的“盘王歌”，唱到五任曲则要杀一头猪以供盘王，这时还愿师则偷出家主春天许下的愿交给歌娘到门外读破。唱七任曲时，师公请出千年歌堂良愿歌词，给盘王度化纸钱，这样洪沙大席才告结束。整个仪式一般都要举行一天一夜。

在“还盘王愿”整个仪式中所用的经书、歌书，瑶族通称为《流乐书》，他们把《流乐书》分为上下两卷，上卷包括师公用的：流乐起根、请铁匠打铁修路、架桥、扫家使者、铺台下案、厨子仔、挂红罗花帐、红罗献酒、入庙歌、请四庙王宽坐位、长鼓出世歌、围歌堂、连州庙复曹下降、解神意、随庙散歌、筶出世、谨把筶、筶来定、筶头落地、得筶了、难为圣、谢过圣、谢过了等二十四段。男歌师用的：邓郎出、拜神圣、引歌出、起声唱、引娘唱、初试唱、离歌、莫禄问、娘合话、不唱了、连州三男歌、围堂歌、偷愿歌、游愿歌、伏歌等十六段；歌娘用的《养神书》包括有：拜神圣、引歌出、引郎唱、不唱了、盘王歌、又叹诗、过乡词、回铃歌、围堂歌、游愿歌、转席尾、送王歌、来贺主等十六段。《流乐书》下卷即是《盘王大歌》，笔者现收集到有三十六段本、二十四段本、十八段本三种。三十六段本包括：起声唱、初入席、隔席唱、轮娘唱、日出早、日正中、日斜斜、日落岗、夜黄昏、夜深深、大星上、月亮亮、插第一任曲“黄条沙”、天大旱、见大怪、北边暗、天地动、天暗乌、雷落地、洪水浸、葫芦晓、摇第二任曲“三逢筵曲”、为婚了、置天地、连州歌、插第三任曲“万段曲”、游乐歌（请三娘）、插第四任曲“荷叶杯曲”、桃源洞、闾山学堂、造寺、歌字、邓古歌、插第五任曲“南花子曲”、何物歌、彭祖歌、郎老了、放猎狗、插第六任曲“飞江南曲”、家先歌、神归去、送神去、插第七任曲“梅花大碗酒曲”，最后还有一段“亚六曲”和“刹尾曲”；二十四段本包括：起声唱、付灵圣、插第一任曲“黄条沙曲”、龙围宅、插第二任曲“三逢筵曲”、见怪、插第三任曲“万段曲”、歌春、歌酒、对歌、插第四任曲“荷叶杯曲”、歌花、歌果、歌茶、歌妹、歌二娘、歌新、歌苎、正月正、插第五任曲“南花子曲”、鹧鸪游、宫前、班靛、愁为落、李条青、请书、歌叹、歌忆、插第六任曲“飞江南曲”、

歌散、插第七任曲“梅花大碗酒曲”，最后有“牛角尖曲”和“亚六曲”。十八段本包括：初应唱、离歌久、谢龙到、望娘到、谢客到、女逢着、新客到、未相识、插第一任曲“黄条沙曲”、龙围宅、过已岭、相伏问、付灵圣、圣人到、插第二任曲“三逢筵曲”、高机织布、容易话、火烧平地、无唱了、宿歌了、插第三任曲“万段曲”。以上三种形式的《盘王大歌》所表现的内容有很大不同，三十六段本侧重表现了瑶族的神话、历史、政治、经济等内容，如用了相当大的篇幅表现了人类的起源神话——伏羲兄妹成婚时故事，描述了地震、洪水、日月蚀等重大自然灾害及异常天象，反映瑶族原始时期认识物质起源的朴素观点，着重表现了瑶族原始的狩猎经济。二十四段本则侧重瑶族的农业生产和文化艺术等内容。如在“歌春”中，详细地描述了水稻生产的全过程，从春耕到秋收，犁田、播种、护秧、扯秧、挑秧、耘田，看田水、晒田、禾熟，叙述得非常详尽，还有“歌酒”，描述了酿酒的过程，“歌茶”描述了全年摘茶、制茶的情景；“歌苎”描述了瑶族种苎麻、织苎麻制品进行商品交易的情况，“歌二娘”则反映了汉族封建的婚姻关系对瑶族的影响。十八段本则侧重表现了瑶族的爱情，用了近一半的篇幅描述了瑶族摆歌堂从头开始的程式，细腻地表现了瑶族爱情生活，还有其中“龙围宅”、“圣人到”等段，主要也是二十四段本的浓缩。从以上三种形式本的简略介绍中，可以看出《盘王大歌》发展的一个脉络，即是从繁到简的过程，从反映的内容来看，三十六段本应是最古老的，即是最早的版本，二十四段则是发展了的版本，十八段则是在二十四段基础上的简化本，我们按瑶族吟诵《盘王大歌》时分成七大段落，采用三种形式列表对比，就可以看得比较清楚了（见表1）。

表1

插曲 \ 版本	三十六段本	二十四段本	十八段本
第一任曲 黄条沙	起声唱、初入席、隔席唱、轮娘唱、日出早、日正中、日斜斜、日落岗、夜黄昏、夜深深、大星上、月亮亮	起声唱、伏灵圣	初应、离歌久、谢龙到、望娘到、谢客到、女逢着、新客到、未相识
第二任曲 三逢筵	天大旱、见大怪、北边暗、天地动、天暗乌、雷落地、洪水浸、葫芦晓	龙围宅	龙围宅、过已岭、相伏问、伏灵圣、圣人到
第三任曲 万段曲	为婚了、置天地、连州歌	见怪	高机织布、容易话、火烧平地、无歌了、宿歌了

（续表）

版本 插曲	三十六段本	二十四段本	十八段本
第四任曲 荷叶杯	游乐歌（请三娘）	歌春、歌酒 对歌	/
第五任曲 南花子	桃源洞、闾山学堂、造苎、歌字、邓古歌	歌花、歌果、歌茶、歌妹、歌二娘、歌新、歌条、正月正	
第六任曲 飞江南	何物歌、彭祖歌 郎老了、放猎狗	鹧鸪游、宫前、班靛、愁为落、李条青、请书、歌叹、歌忆	
第七任曲 梅花大碗酒	家先歌、神归去、送神去	歌散	

瑶族祭祀盘王有着悠久的历史，早在晋朝，干宝《搜神记》中就记载瑶族先民“用掺杂鱼肉、叩槽而号，以祭盘瓠”①，唐代大诗人刘禹锡被贬官连州（今广东连山壮族瑶族自治县）时作的《蛮子歌》也说到瑶族“时节祀盘瓠”②，宋人范成大在《桂海虞衡志》中也记载：广西瑶族“岁首祭盘瓠，杂糅鱼肉酒于木槽，扣槽群号以为祀”③。清人擅萃在《说蛮》中亦记载：“瑶人七月望日祭狗王，以小男女穿花衣歌舞为侑。”④ 从以上史籍记载说明，瑶族人民举行祭祀盘王仪式至少从晋代已经开始，而且盛行于唐宋，且一直延续至今。从史籍记载可以清楚地看到，早期祭祀盘王只是“叩槽而号”的简单仪式，有一些模仿盘瓠动作的简单舞蹈和原始的歌谣。到了唐代，由于瑶族大量南迁，在迁徙过程中吸收融合了其他民族的文化，“叩槽”已发展成歌舞长鼓“时节祀盘瓠”了，祭祀仪式得到了进一步发展。宋代以后，道教逐步传入瑶区，⑤ 道教祭祀仪式与瑶族传统祭祀盘王形式互相吸收、融合，逐步丰富祭祀盘王的仪式，一直发展到如今看到包括几十个舞蹈、几万行神唱歌谣的庞大盘王歌舞体系，我们从祭祀盘王仪式的历史发展演变的轨迹中可以发现有个从简到繁的发展规律，与此相对应，一些

---

① 干宝：《搜神记》卷一四。
② 《全唐诗》第六函第二册。
③ 范成大：《桂海虞衡志》。
④ 擅萃：《说蛮》。
⑤ 瑶族简史编写组：《瑶族简史》，广西民族出版社2008年版，第122页。

学者也认为《盘王大歌》从产生到具有现在这样的规律，它经历了一个不断补充和丰富的过程。[①] 但是《盘王大歌》的五种不同形式的唱本，从三十六段、三十二段、二十四段到十八段、十二段，却是一个从繁到简的过程，从这五种唱本插的都是同样的七支曲可以肯定它们是巧源，但是，为什么会有不同形式的五种唱本流传存在呢？这要从瑶族的“还盘王愿”仪式中寻找答案。据笔者在贺县瑶区调查，瑶族不同的姓氏“还盘王愿”时所用的《盘王大歌》不同，如赵姓、盘姓“还盘王愿”时用三十六段本，黄姓、李姓则用二十四段本，而邓姓则用十八段本。就是在同一姓氏中，还有分支，日本著名瑶族研究学者竹村卓二称之为“亚姓”并总结了泰国北部瑶族盘、邓、赵、陈、李、黄、冯七个姓氏共有十八个亚姓之多[②]。贺县的赵姓也分为大赵、小赵、赵龙等三个亚姓，他们之间举行“还盘王愿”的仪式有所不同，所用的《盘王大歌》版本也不同，大赵用三十六段本，小赵用二十四段本，竹村卓二先生还深刻地指出：瑶族“亚姓是姓的再区分，构成实质上的宗族集团，是祭祀祖先和族外婚的单位，制约着瑶族内部的社会关系”[③]。瑶族各姓及亚姓在“还盘王愿”中采用不同形式的《盘王大歌》，实际上是标志他们在瑶族是不同的宗族集团。例如笔者在贺县黄洞瑶族乡石门村搜集到的赵接英家的族谱，十代祖先中就有五代是同姓结婚，估计应是赵的亚姓之间的婚姻。从贺县瑶区“还盘王愿”的情况看也是如此。贺县地处桂东北萌渚岭南，与湖南的江华瑶族自治县、广东连山壮族瑶族自治县、连南瑶族自治县相邻，分布在十六个乡镇，全部是操勉语的盘瑶，据《瑶族简史》记载，早在宋朝贺县已是瑶族聚居区了[④]。历史上瑶族频繁地迁移，从湖南到广东经过贺县，从广东到湖南也经过贺县，从湖南、广东迁移到广西各地很多地方也经过贺县，所以贺县瑶族虽然是盘瑶系统，但却是来自四面八方，自称、他称、服饰，一些风俗习惯都有一定的不同。如自称，有的称“育勉”和“阴地勉”的；他称有“盘瑶”、“过山瑶”、“土瑶”；因头饰特点而得名的有“尖头瑶”、“平头瑶”、“平顶瑶”；有因居住地区而得名为“东山瑶”、“西山瑶”、“古端瑶”、“里头瑶”等。瑶族内部互称的有“补寨勉”、“大乡勉”、“朝归勉”等，服饰头饰的差别很大，截然不同的就有五大类，各种服饰有十五种之多，真可谓五光十色，

---

① 黄书光、刘保元等编著：《瑶族文学史》，广西人民出版社 1988 年版，第 66 页。

② ［日］竹村卓二：《瑶族的历史和文化》，广西民族研究所印，第 191 页。

③ 同②，第 217 页。

④ 瑶族简史编写组：《瑶族简史》，广西民族出版社 2008 年版，第 14 页。

美不胜收。由于贺县瑶族来源复杂，所以县里各地瑶族的“还盘王愿”又各有所不同，有“补寨愿”、“广西愿”、“公愿”、“母愿”、“半路愿”、“三围愿”、“告化愿”等，最隆重的是“还补寨愿”，要举行七天七夜。现在一般也要举行五天五晚，举行这种“还盘王愿”的有各种姓氏，他们自称自己是“补寨人”，所谓“补寨人”，据老人口头传说，在瑶族漂洋过海中，他们是在众人都过了海以后，才最后过来的，是补进来的，他们由于是后来的，所以还愿的仪式也就要复杂一些。在贺县盛行的是“还广西愿”。“还公愿”没有童男童女歌师歌娘围歌堂，也不举行婚礼仪式以娱盘王，而“还三围愿”则是邓姓瑶族独有，用的是十八段本《盘王大歌》，“还告化愿”则是赵姓的亚姓赵龙姓独有的，整个仪式比其他“还盘王愿”较为简约。据赵姓老人说，这种还愿仪式形成与汉族上门到瑶族成婚有密切关系，他们用的是二十四段本《盘王大歌》。

瑶族是一个具有优秀文化传统的民族，《盘王大歌》是瑶族最重要的民间历史文献之一。四十年来，广大的民族工作者收集、整理《盘王大歌》付出了艰辛的劳动。但是，《盘王大歌》作为瑶族民间文学艺术的一座宝库，却有待我们认真的进一步的挖掘。

（本文原载《民族艺术》1993 年第 3 期）

瑶族盘王舞简述

刘小春

“还盘王愿”，是瑶族人民最为隆重的纪念祖先的传统节日，在节日的祭祀活动中，瑶族人民团聚一堂欢歌曼舞，祭盘王仪式的歌舞集中反映了瑶族人民的历史、信仰、民俗、艺术等各方面内容，尤其是“还盘王愿”中的舞蹈艺术，是我们研究瑶族文化艺术的一座宝库。

历史渊源及流传情况

瑶族“还盘王愿”历史悠久。汉代初年，《山海经》卷十二中就有关于盘瓠的记载：“大行伯东，有狗封国。”郭璞注：“昔瓠杀戎王，高辛以美女妻之，不可以训，乃浮之会稽南海中，得三百里地封之……”晋人干宝在《搜神记》中提到瑶族先民“用掺杂鱼肉，叩槽而号，以祭槃瓠”。唐代大诗人刘禹锡被贬官连州（今广东连山壮族瑶族自治县）作的《蛮子歌》也说到瑶族“时节祀祭槃瓠”，我们从一些民间珍藏的文献和瑶族的一些民俗中，还可以找到不少有力的佐证。

广西贺县沙田猫东村大冷冲邓家珍藏的《过山牒》中详细地记载了盘瓠的神话故事，这份牒文后面还有一幅古画，画有六个人物，其中有戴着顶板的两位童女和歌娘歌师，中间还有一个打着长鼓的艺人正在做莲花盖顶的动作，这是一幅十分生动的瑶族还盘王愿的画面。这份《过山牒》成于隋代初年，距今已有1300年了。值得注意的是它的后面还记录了八十个帝王的年号，除错讹和不能辨认的外，其他都是自唐至清的年号。大部分年号记录的经历时间与实际时间相同，最早的年号是：“开元二十八年”，即是公元740年，距今已有1246年了。

贺县调查资料表明，瑶族“还盘王愿”在全县十五个有瑶族聚居的乡镇都有流传。活动时间一般是在当年的秋后农历十月起至次年正月止，这段时间各冲、各家要还愿的可择吉日而行。

形式和内容

贺县瑶族来源复杂，有从粤北来的，也有粤南来的，有从湖南来的，也有从桂北来的，还有从桂南来的，服饰五光十色，生活习俗同中有异，所以各支瑶族的“还盘王愿”又有所不同。全村寨联合的“还大愿”更多的却是单家独户还愿，有土瑶的“安笼愿”，贺城、黄洞等乡流行的“广西愿”，还有各城、步头流行的“补寨人愿”，“补寨人愿”又分“公愿”、“母愿”。还“公愿”只三天三夜，没有童男童女歌师歌娘围歌堂。还“母愿”却是七天七夜，隆重而热烈。一些瑶族的不同姓氏还愿的形式都有所不同，总的来说呈现出比较复杂的情况。下面以较典型的盘瑶“还盘王愿”之一，贺城联东村的还广西愿为例，详细介绍贺县瑶族“还盘王愿”的仪式和内容以及舞蹈艺术。

贺县瑶族称“还盘主愿”为“做堂”，又称“搞愿”。所以联东盛行的是“做广西堂”。“广西堂”是由单独户还愿，整个仪式要举行三天三夜，请四个师公来各司其职：还愿师（正堂师）、祭兵师（诏乐师）、赏兵师、五谷师。每个师公必须带一助手，又叫替身（代替师公穿法衣跳舞），一共八人。还要请三个童女，必须是贞洁的，三个童男（年纪大小婚否不限），两名歌娘，两名歌师；一名长鼓艺人，两名唢呐艺人。活动的内容主要分两大部分。

第一部分是请圣排鬼上光。主要内容是请各路外姓神鬼（即不是瑶族的神鬼祖先）到来，给它们排列座位（即挂神像、开神坛、摆酒筵，请各路神鬼们就座）。这就是请圣排鬼（在瑶族的宗教概念里神鬼不分，一律平等）。接着就是上光，意即各路神鬼的魂附在师公身上，师公就可以代表各路神鬼施法。师公上光后，接着就到门外鸣响牛角，也叫喊天，意思是叫玉皇大帝做证，今天这家人还盘王愿。紧接着就是接五谷种，引禾归山，祈求风调雨顺，五谷丰收，祭五谷兵马，模仿龙神（即盘瓠）降福，祈求丰收。接下来还要扛上元先锋官下凡还王愿——圆盆愿、祭兵愿、赏兵愿，每个愿分一桶糍粑，还要杀一大猪用整猪奉神。最后谢圣收圣，谢过各路外姓神鬼，再把它们送回天上，把神像全部收好，这一部分的仪式即告结束。大约需要两天一夜时间。这一部分的舞蹈有：启香

舞、铜铃舞、牛角棍舞、五谷兵马舞（约标）、祭兵舞、上元棍舞等。

第二部分，是请瑶族的祖宗神来“流东”（瑶语意即玩乐的意思）。这一部分也分上下两个部分。唱流东上卷时，首先是请三庙（连州、行平、福江）。挂庙花（用纸凿成），摆大猪、供长鼓（长鼓是瑶王的象征）。这一段的主要内容是请瑶族的各路祖宗神下凡来就座，来参加还愿的娱乐活动。第二是请桃源洞外的铁匠来打铁修路，让盘王和瑶族的祖先有路回来。第三，娱乐活动正式开始，四位歌师出门外唱“连州男歌”，接着进到厅屋里，他们四人分别打长鼓，吹竹笛，打沙板，吹唢呐，一起表演给盘王看。接着师公唱“长鼓出世歌”，请瑶族各路祖先神鬼就座，请长鼓艺人出来表演长鼓舞。长鼓舞表演完后，挂红罗花帐（一块瑶锦），请童男童女歌师歌娘围歌堂，唱各种各样的趣歌给盘王听。下卷主要是摆长台唱《盘王大书鼓》，大名师公围桌唱歌，要唱一天左右。最后是解神意，童男童女歌师歌娘第二次围歌堂，唱游愿歌，师公打卦，表示今晚还愿的一切仪式和娱乐活动盘王都领了情，他已欢喜满意。到此就拆愿、拆庙花、歌师歌娘唱送神歌，长鼓艺人打长鼓，还愿师公捧香炉水碗，一起送盘王及瑶族的各路祖宗神鬼和家主的先人归去，至此还愿活动方告结束。这第二部分约需两夜一天的时间。这第二部分的舞蹈包括单人做屋长鼓舞、围堂舞、铜铃舞、上先棍舞、请铁匠打铁等。还有一些其他瑶区流行的“还盘王愿”中舞蹈和“补寨堂”中的采茶舞、出兵收兵舞，“还大愿”中的捉龟舞和双人龟魂舞，土瑶“安笼愿”中的送大船、半边鼓舞等，都应包括在“盘王舞”之中。

通过以上的简略介绍，根据各段舞蹈表现的内容，我们可以把“还盘王愿”中的舞蹈分成三类：一是表现瑶族人民的劳动生活的；二是祈求丰收的；三是纯法事舞蹈。

《盘王舞》中，表现劳动生活对下一代进行劳动技能教育的舞蹈有很大的一部分。如《长鼓舞》中表现瑶族人民建造木屋的过程。《保茶舞》表现从砍竹织茶篓到采茶制茶的劳动情景；而《打铁舞》则生动地反映了汉族先进生产技术传进瑶区的情况。《打铁》由两名师公到门外装扮汉人拍门，另有一名师公在屋里盘问，问门外的师公是从哪里来的，门外师公答道，是从湖广来的，这样就开门把两名打铁师公迎进门来。打铁师公把香炉做炉头，牛角做风箱，水碗做水桶，铜锣做铁钻，锣锤做铁锤，棍笞做铁，上元棍插在地上当作大树。他们两人模仿打铁动作，先打锄、接着打刮子、砍刀、斧头、刨子、铁锹。各样工具打好后，就用刀斧砍木（即把插着的上元棍砍倒），砍木后模仿介板，最后烧纸钱谢师傅。

可以设想，在远古时瑶族是不会用铁器的。《流乐书》中“打铁了”一段开始就唱道：“桃源洞头请铁匠，铁匠担炉随路来，家主声声还良愿，打刀修路请神来。”注意这头一句“桃源洞头请铁匠”，是在桃源洞头而不是洞中，因为瑶族习惯把桃源洞说是瑶族居住的胜地，桃源洞头请来的铁匠，必定是汉人无疑了。汉族的铁器和打铁技术输入瑶山，大大促进了瑶区生产力的发展，这对瑶族人民是一件了不起的大事，所以瑶族人民就把它融合到自己的祭祖仪式中，代代相传，对子孙进行劳动技能训练和历史教育，并感谢师傅即汉族人民传授了先进生产技术。从这段舞中，我们可以看到瑶族、汉族劳动人民之间的血肉联系。

祈求丰收，是人类原始舞蹈的主题之一。人类在原始社会对自然规律不了解，为了取悦农神，就举行各式各样的祈求丰收的祭仪，在祭仪中唱歌跳舞，借以娱神。祈求丰收的舞蹈，在《盘王舞》中占有突出的地位，其中比较完整的是《引禾归山》（瑶语称“约标”）和《祭禾兵》两段舞蹈。《引禾归山》由八名师公和家主一人跳，在堂屋中插一根上元棍，棍上绑有九条丝带，每人手执一小束谷串围着上元棍成圆形起舞。全舞共分三段：引禾兵、锁禾兵、打禾兵，每跳完一段就把手中的谷串捆在上元棍上。打禾兵每人手执棍筶、牛角等法具，边唱边舞，边赶前面的人，意是让谷子快快长大成熟，最后九人跳起马步，象征五谷飞速长大成熟，在欢呼声中把谷串解下，绑上用竹枝做的大谷幡，插到祖公神台上，全舞结束，整段舞蹈结构严谨，一气呵成，在瑶族舞蹈中，这样的群舞还是比较少见的。

《祭禾兵》是由祭兵和赏兵两位师公表演。这段舞蹈则把祈求丰收和瑶族的祖先图腾崇拜紧密地结合起来。舞分三段：龙儿吃禾，黄龙拜坛，青龙结坛。跳此舞时神台下放一簸箕，簸箕里放有两碗水和一些谷穗。两人跳到高潮时一并飞快趴下去，爬到神台下用口吸碗中水并手抓谷穗，然后跳起来向天空喷水，向四周撒谷穗，趴下时两个师公的脚还要互相绞在一起。从这段舞我们可以清楚地看到，瑶族人民期望自己的祖先盘瓠保佑他们风调雨顺五谷丰收。师公趴在地上吸水，实际上是模仿槃瓠的形状。瑶族崇拜盘瓠实际上也是对龙犬的图腾崇拜。史籍和瑶族民间流传的歌书《过山榜》都称盘瓠为龙犬，如在开山乡安河村收集到的《评王券牒》中，称盘瓠是“盘太龙”，最后称瑶族是“龙皇子孙”。而《祭禾兵》最后“青龙结坛”时，两个师公趴下，左右脚互相绞起，又形象地反映了瑶族传说中的创世祖先伏羲兄妹的形象。袁珂《中国神话传说》中指出：“传说中他（注：指伏羲）和女娲本是兄妹，或者竟是夫妇；这种传说，可说是

‘由来已古’，证之汉代的石刻画像与砖画和西南地区苗瑶侗彝等少数民族民间流行的传说更足相信。”我们知道，在汉代的石刻画像与砖画中，常有人首龙身的伏羲和女娲的画像，这些画像上身通作人形，腰以下是龙身，两条尾巴紧紧地、亲密地缠绕在一起。

第三是一些纯法事的舞蹈。主要是一些纯宗教仪式的舞蹈，包括启香舞、铜铃舞、上元棍舞、龟魂舞等。此类舞蹈步法多走三步罡，七星罡，形态是屈膝弯腰，动律稳重，显现出宗教舞蹈的固有特点，也反映了道教对瑶族的深刻影响。

音乐伴奏与服饰道具

盘王舞的音乐伴奏主要分三类：第一类是以歌伴舞的。这类舞包括《铜铃舞》、《引禾归山》、《祭禾兵》、《围堂舞》、《长鼓舞》等。主要曲调有铜铃歌（瑶语称“嘀火嘿”）、飞留飞。铜铃歌是瑶族师公跳舞的主要演唱曲调，它的特点是曲调朴实，旋律单纯，音程跳动不大，情绪带些神秘感，巫风较浓，开头、中间、结尾都有“嘀火嘿”的瑶语衬词，显示浓郁的民族色彩。而“飞溜飞”是还愿长鼓舞的伴唱曲调，曲调轻松活泼，旋律优美，富于表现力，具有浓郁的喜庆气象，采用的是 6/8 节奏型曲调，开头结尾部用瑶语“飞溜飞”作衬词，故名。

第二类是打击乐和唢呐伴奏，这类舞包括《出兵收兵》、《启香舞》等。乐器用两支唢呐，配以瑶鼓、芒锣、大钹、宛锣等，舞蹈节奏与唢呐曲牌节奏并不和谐，唢呐主要是渲染气氛。代表性锣鼓点是节奏规整、平稳，声音深厚，情绪深沉。

第三类是舞蹈者手中道具击打的节奏作舞蹈伴奏。如《捉龟舞》，九名表演者手执铜钹，边击边舞，节奏是2/4 型，每拍一下。

《盘王舞》的服饰，由于参加还愿的艺人比较多，各有职责，各有服饰，现介绍如下：师公服饰——头包挑花头巾，外扎一红布，根据需要再戴师公帽。身穿瑶族男子盛装挑花长衣，扎白底黑花脚绑。外穿师公长衣。

歌师歌娘：一般都要穿民族盛装。

童女：除了穿盛装外，还要戴新娘头饰，即顶板式的头饰。

童男：穿瑶族盛装。

风格特点

从以上介绍的"还盘王愿"仪式内容中我们可以看出，"还愿"的主要目的之一就是娱神，使各路神鬼，特别是瑶族的祖先神——盘王欢喜满意，保佑风调雨顺，五谷丰收，行善赐福。如在《围堂歌》请歌娘歌师童男童女出堂时，师公唱道："盘王圣帝宽坐位，请出后生年少唱歌堂。本祖家先宽坐位，请出后生年少唱歌堂。"在请长鼓艺人表演长鼓时师公又唱"《盘王圣帝宽坐位，请出后生年少来胜控（意即表演长鼓舞)"，娱神的目的非常明确。又如在《解神意》中师公唱道："解神意，歌堂林里解神愁，解得神愁神归去，归去英雄传还愿头。""解得神堂心转意，五谷丰登十万包。""解得神言神转意，众王开意保家庄。"从中可以看出对神灵祈求之情何等恳切。归结到舞蹈风格上，突出了一个"媚"字。在《盘王舞》中师公表演的舞路，动作圆滑柔和，动作衔接自然，如行云流水，使人赏心悦目。舞蹈步法细腻，顺拐、转圈时步多揉踩擦地向外拐，体现出女性舞蹈的特点。其实这也是巫舞的遗风。孙景琛在《中国舞蹈史》中说："在母系氏族社会里，宗教领袖一般由妇女担任，这就是后世专职鼓舞事神的巫女的由来。男巫是后来才出现的。"

当然，娱神的目的也是为了娱人，"还盘王愿"实际上也是瑶族人民的喜庆节日，全村人聚集一家，看师公艺人向祖先唱歌献舞，中老年人聚在一起交流一年来的生产经验教训，年轻人相会在一起谈情说爱，儿童们则在活动中受到瑶族的传统文化艺术的教育熏陶，整个仪式都洋溢着一片喜庆洋洋的气氛，所以《盘王舞》中的大部分舞蹈没有一般宗教舞蹈那种庄严肃穆的风格，而显得轻松、活泼、喜庆、悠然流畅，富于韵味。

具体来说，《盘王舞》的动作风格特点还可以归纳成四个字——颤、顺、方、轻。

颤——舞蹈的每个动作自然颤动，但这颤动不是重心向下的，而是由臀部的力量使整个身体向上颤动。这跟瑶族人民长期的山区生活有关系，他们每天爬山越岭，在高兴时唱瑶歌，只有前脚掌下地，身体向上轻松地登山，形成了向上颤动的特有韵律。反映到舞蹈中就形成了《盘王舞》中上颤的独有特点。

顺——《盘王舞》以双人对跳和群舞为主，表演者每次对换位置时都要顺撤，即先向右转 90°，再向左转 180°，接着再转 360°换位置。每次转时脚步顺撤

点靠，整个身体动作服从于脚的步法，这种律动很顺，而且顺得自然流畅，表现了瑶族人民的喜庆情绪和内心喜悦。

方——指舞蹈构图以方形为主，即多以走四方、扯对角、走十字、摆菱形等舞蹈构图为主。瑶族妇女最爱挑花，她们在衣服、头饰上挑绣各种各样精美的图案，如细蝶、大木花、蕨草、鱼，还有不少的几何图案，大都是对角相称的斜十字形、正十字形、卍字形和人字形，而且很多动植物的图案也变形夸张成四方形或者接近于四方形，这些特征反映到舞蹈里，就使很多舞蹈场面带有这些美术特点。

轻——指舞蹈跳得柔和细腻轻松，动作没有负重感，不要含胸哈腰，好像脚踏青云一样，身轻欲飘。

（本文原载《民族艺术》1986 年第 3 期）

人类学视野中仪式音乐的原型结构

——以瑶族“还盘王愿”仪式为例

彭兆荣

一、 仪式的原型与叙事

仪式是一个复杂的现象，特别在那些重大的族群性纪念和祭祀仪式中，我们可以看到、感受到和体验到诸多庞杂的因素。我们首先讨论的问题是：在这些复杂、盘缠的因素中什么是基本的和根本的。

许多民族重大的、族源性纪念仪式属于一种特殊的、结构性展演；其中有许多音乐、舞蹈、“类戏剧”（并非“学院派”界定和规定的戏剧）、咏诵、对话等表现和表演。仪式中的有些表演形式，比如乐曲曲调，也可以在仪式以外的场所单独演唱或演奏，但与特定仪式中的情形完全不一样。仪式中的任何活动必须服从特定的整体结构。在仪式现场，那些表演、程序、音乐、舞蹈、语言、动作、服装等“外在”形态和因素很容易被感知，甚至被量化；那些“外在”的形式和因素导源于、服从于一个内在的“原型”（Archetype）。仪式的原型成了现场叙事的主导性权威。布洛克发现，仪式的语言具有一种权力，他以政治家的演说为例说明：演说是一种形式性的东西，在这种特定形式中的“说话”具有非同凡响的力量；不过，那并不说明“演说者”有什么特别的能力，而是演说形式赋予演说者某种特权。同理，“歌”也是一种形式，它的效果表现在两方面：首先，歌唱者通过演唱揭示“语言性进程”；另一方面，“人们不能与歌发生争议”

(Cannot Argue with a Song)。[①] 这些例子表明，与其说“演说”和“歌唱”具有形式权威，不如说这种权威的力量来自于潜匿仪式中的原型——“权威的特别形式（传统）”[②]。正如仪式研究专家贝尔所说：原型“作为文化原动力的‘窗户’，人们通过仪式可以认识和创造世界”[③]。

“原型”之“原”（Archaic）的意思指“原始的”、“原初的”。所以，那些具有族源性纪念和祭祀仪式都包含着原型的叙事特征。这些特性不仅表现为间歇性的“返祖现象”，即在同一个族源谱系的变化和发展中，原型会在重要的仪式场合和场景中不断闪现；因为仪式作为一种“文化的贮存器”和“记忆的识别物”，内存和积淀大量的原型要素；同时还是特定民族文化传袭的功能性纽带，并成为特定民族或人群共同体借以划分族群边界、彰显族群认同的工具。

人类学对仪式的“原型”研究有两种不同的主张，它们各自代表着不同的方向和对不同意义的强调：一是侧重于“经验主义”，主要代表人物是马林诺夫斯基和拉德克利夫－布朗的“功能主义”，强调仪式中现实与现场的“基本功能”（Basic Needs）。一是侧重于“理性主义”，强调仪式“基本文法”（Grammar）的普世价值，代表人物是列维－斯特劳斯和埃文斯－普里查德的“结构主义”。利奇将二者整合起来，对仪式中的两者关系做过这样的解说：“局部范围人类的活动可以作为从事经济交易的社会人的活动来分析，他们的特定角色和身份都是与准则行为相联系的，这种经济交易为我们弄清作用于社会群体之中的政治、法律和宗教制度这整个系统提供了线索。该系统中被描述的‘社会结构’的东西，就是这类被直接观察到的交易行为的派生物。”[④] 前者重视和强调仪式外部和现场的现实功能与关系转换；后者则重视和强调隐蔽在内部的、具有原型性的“社会结构”。

仪式是表达性的，“当我们说起仪式的时候，我们所言说的基本特征就是表达”[⑤]。仪式的叙事形成了一套表述秩序：一方面那些器物、符号等可以反映出特定民族认知体系，反映他们与自然的关系和水平；另一方面，也体现出特殊的

---

① Block, M., “Symbols, Song, Dance and the Features of Articulation: Is Religion an Extreme Form of Traditional Authority.” *European Journal of Sociology*, 1974 (15): 70－71.

② 同①，第 79 页。

③ Boll, C., *Ritual Theory*, *Ritual Practice*, New York & Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 3.

④ ［英］利奇：《文化与交流》，郭凡等译，上海人民出版社 2000 年版，第 2—3 页。

⑤ Layton, R., *The Anthropology of Art*, New York: Columbia University Press, 1981, p. 38.

表述模式。[①] 就仪式叙事本身而言，有三个基本的表述功能和范围：注释性的符号功能（The Exegetic）、使用性的符号功能（The Operational）、位置性的符号功能（The Positional）。[②] 注释性的符号功能包括调查者和研究者对仪式中的行为者所表现出来的在仪式系统中的行为进行解释，比如仪式中不同的年纪、性别，在仪式中所充当的角色、地位、知识背景等。它们无不具有特殊的意义，需要研究者对其进行解释，特别是将它们置于某一个特殊的社会群体和地方知识体系中去进行解释。使用性符号的功能范围是指研究者对仪式中的符号的使用以及它们的意义，特别是它们在仪式中被格外凸显的价值，包括姿态、表达方式、情绪、主事者咏唱的方式、使用的语言等进行观察、询访和判断。至于位置性的符号表述功能和范围，主要指观察者和研究者发现在仪式中符号与符号之间的关系和位置感，以便寻找其不同符号来源和意思，即将仪式中的符号集体表述视为一种特殊的语境，以确定符号之间相同和相反的组织关系以及不同的符号所组成的格局。仪式中的音乐叙事也具有在“根范式”基础上不同的表述功能。

民族音乐的发生是一种族性（Ethnicity）的叙事。[③] 特别对那些无文字民族而言，音乐的口头传唱不独为一种文化传承的纽带，而且形成了独特的表述模式。在一个特定族群的仪式场景中，仪式的所有外在的符号和隐喻性叙事功能都与内部的原型建立密切的网络关系，包括矛盾和动态因素。换言之，当我们对特定的仪式进行研究时，对仪式场景的诸种外在形式和形态的功能性了解和解释是不够的，还必须与原型联系起来。利奇提出以下几个论点：（1）仪式中，言语部分与行为部分是不可分离的。（2）与文字语言相比，仪式的“语言”是极其浓缩的，在同一个范畴集合中暗含有许多不同的意思。这也是数学的一个特点，从数学是变换的这一含义上说，原始思想也是变换的。（3）相对而言，仪式行动所特有的比较浓缩的信息传递形式一般适合于下述各种交际，在这些交际中，说者和听者处于面对面的关系，并对语境有着共同的了解。[④] 因此，符号在仪式叙事中的多种意义和意思也就自然浮现，它可以包括以下几种分析的维度：（1）任何

---

① Layton, R., *The Anthropology of Art*, New York: Columbia University Press, 1981, pp. 29 – 30.

② Turner, V. W., “Symbols in African Ritual.” [1973] in Lehmann, A. C. and Myers, E., *Magic, Witchcraft, and Religion: An Anthropological Study of the Supernatural*, California: Mayfield Publishing Company, 1985, p. 60.

③ 彭兆荣：《族性的认同与音乐的发生》，《中国音乐学》1999 年第 3 期。

④ ［英］利奇：《从概念及社会的发展看人仪式化》，载史宗主编《20 世纪西方宗教人类学文选》，上海三联书店 1995 年版，第 510—511 页。

符号、行为和事物本身的多义性质。(2) 符号在仪式中与其他的符号、事物以及程序等构成了特殊的语境价值。(3) 新的意义和意思在符号中产生的情形。(4) 符号在仪式中的对应关系和由此产生出来的结构意义。(5) 仪式阈限和过程的连带性。

凡是重大仪式大都具有明确"社会戏剧"(Social Drama)的展演性。① 戈夫曼认为，人类的生存和生活免不了各种各样的社会交往，在交往过程中，人们表现出一系列行为，一整套言语的和非言语的行动模式。通过这些行为和行动模式，个人可以表达出他们对于情境的看法以及他们对情境的参与者，尤其是对他们自己的评价。按照戈夫曼"人生如戏"(Life as Theatre)的观点，仪式仿佛成了一个舞台，不同的社会角色都会参与到表演中去。表演者通过表演的行为穿梭往来于"前台/后台"，而表演本身是建立在三个不同角色（演员/观众/局外者）的关系功能之上。② 于是，"真实性"(Authenticity)便逻辑性地被突出。首先，我们在仪式的表演中很难寻找到一个绝对真实的"客观性"。即使我们相信并承认"建构性真实"是对客观真实性的忠实再现，却不能避免同一个事实的存在，即当人们根据客观存在建构出"真实"的时候，客观现实已经与建构时所依据的"原型结构"产生了距离，因为我们进入社会中，而文化却总在进程中。其次，根据"传统的发明"的原则显示，传统的原生性传统与原型性结构是人们根据自己在社会语境中的现实需要所进行的发明和建构。③ 再次，所谓的"真实"与"非真实"是人们在如何看待某一种具体事物时的特定视野和解释。

概而言之，任何重大的、具有悠久传统的仪式尽管会产生和出现各式各样的表述形式和表述特征，无论这些表述有多少"制造"的成分，有多少"舞台剧"的非真实性因素，但都源自并服从于仪式"原型"所规定的意义范畴。仪式中的音乐一方面在内容上必须满足于族群性的"原型叙事"；另一方面，音乐的表述又凸显其自成一体的叙事范式。

---

① ［英］特纳：《戏剧、场景及隐喻：人类社会的象征性行为》，刘珩等译，民族出版社 2007 年版，第 11 页。

② Goffman, E., *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Anchor, 1959, pp. 144 - 145.

③ ［英］埃里克·霍布斯鲍姆：《传统的发明》，顾杭等译，上海译林出版社 2004 年版。

二、“还盘王愿”仪式的原型构造

在确定原型叙事的基本特质后，我们以瑶族“还盘王愿”仪式为例讨论以下问题：原型结构包括什么要素？什么是原型叙事的主干程式？仪式的现场表现是否满足原型结构叙事的主干叙事？

原型结构之于仪式就像盖房，框架结构起决定作用，是为不争。但在概念上不同的学者有不同的用法：有学者把仪式的原型性叙事比作“根范式”（Root Paradigms）①；布莱克则使用“概念性原型”（Conceptual Archetype），他的解释是“叙事须借助系统性思想的全部”②。换言之，无论是“根范式”还是“概念性原型”都旨在强调一种“支配性叙事”（Master Narrative）③，以满足仪式原型结构的主体性和本质性要求。然而，在具体的仪式中会出现一些细节上意义混杂，甚至出现“反结构”、“超结构”的情况。④ 这些繁杂的因素有些会遮蔽原型叙事，需要加以仔细的辨识。但这些在表象上的“背离”因素仍以原型结构为本，即根据原型结构为主旨而言的。原型结构表现出特殊的叙事“权力”和“权威”，任何在同一主旨下的符号“言说”——无论是主位的叙述、阐释，抑或是客位的理解、分析无不以其为出发点。“每一个符号可以表达不同的主旨，同理，每一个主旨也被许多符号表达。”⑤“还盘王愿”是瑶族传统最为重要的祭祀仪式，整个仪式要举行三天三夜，也有支系举行七天七夜的。仪式虽在各地的表现形式不一，但差异不大，意义和结构基本一致。我们无妨把“还盘王愿”仪式当作瑶族文化表述的样本：它属于特别的族群，属于特殊的传统，属于特定的场合。“还盘王愿”仪式由许多不同的小仪式、不同的表演、不同的参加者、不同的社会关系组成。其原型构造包括三个支撑性要件：推原神话、祭师（师

---

① ［英］特纳：《戏剧、场景及隐喻：人类社会的象征性行为》，刘珩等译，民族出版社2007年版，第6页。

② Black, M., *Models and Mepaphors: Studies in Language and Philosophy*, Ithaca: Cornell University Press, 1962, p. 241.

③ 康纳顿：《社会如何记忆》，纳日碧力戈译，上海人民出版社2000年版，第81页。

④ Turner, V., *The Ritual Process: Structure and Anti - Structure*, Ithaca: Cornell University Press, 1977.

⑤ Turner, V. W., “Symbols in African Ritual.” [1973] in Lehmann, A. C. and Myers, E., *Magic, Witchcraft, and Religion: An Anthropological Study of the Supernatural*, California: Mayfield Publishing Company, 1985, p. 59.

公）和主干叙事。



1.“还盘王愿”仪式族源神话的元叙事

一般而言，族源性纪念仪式大都有一个神话叙事的根源，并以“一种不变因素经过编码进入了仪式的结构，而这是神话所没有的”①。换言之，如果神话只满足于故事的叙述，它只须服从于叙事逻辑；但当它进入仪式的原型结构，便成为一个不可或缺的结构要素。“推原神话”（Genetic Myth）属于神话学分类中的一种，特指那些解释万物起源和族群来源的神话。在族源性纪念仪式中，“推原神话”成为原型结构的核心部件。

瑶族的族源以及“还盘王愿”（祭祀盘瓠仪式）与“神犬”的神话故事紧密地结合在一起。虽然“神犬”神话传播广泛，并具有跨民族的特点，但瑶族中的多数支系都认“盘王—神犬”为其始祖，他们是“神犬—盘王”的子民。这一族源叙事在瑶族文书《评皇券牒》（包括同一神话故事的异名文书，如《过山榜》、《过山引文》以及瑶人口头传唱中出现大量的变形与变体）中得以确认和传承。瑶族的“还盘王愿”以及“盘王节”等盛大仪式和节日直接肇始于同一个神话原型的诠释和记忆。“还盘王愿”属于典型的祭祀盘王仪式；“盘瑶”支系（在印支半岛及欧、美国家的瑶族通常称为“勉瑶”一属盘瑶范畴）大都有各种类型的祭祀仪式。瑶族民间称祭盘王仪式为“做盘王”、“跳盘王”、“做堂”、“耍歌堂”、“还大愿”、“搞愿”等。在“还盘王愿”中，以“叙歌”的方式（介于叙述与歌唱之间的形式）② 传唱瑶族祖先（盘王）的故事最具特色。

盘瑶的祭祀仪式主要有两类：家庭祭祀和村寨祭祀。在笔者看来，以家族为单位的祭仪其实是“泛家庭”的，即以家庭为单位却超越家庭祭祀范围的村落行为。在祭祀仪式期间，邻近的瑶族村寨亦可前来观看、祝贺。就规模看，有“大祭”、“小祭”之分。由于瑶族祭仪里面掺杂了大量道教和地方性民间信仰的因

① Rappaport, R.,“The Obvious Aspects of Ritual.” Cambridge Anthropology, 1974 (2), p. 32.

② 彭兆荣：《族性中的音乐叙事——以瑶族的“叙歌”为例》，《音乐艺术》2001年第2期。

素，因此，伴有道教的内容和自然神鬼。祭祀仪式大致分为两部分：第一部分主要请诸外姓鬼神（非瑶族祖先）列位。通过师公作法，模仿盘王赐福，祈求来年风调雨顺。此间尚有各类示愿形式，杀猪祭神、谢圣送神，时间持续两天一夜。第二部分主要是瑶族请祖先神前来“流乐”（瑶语为“玩弄”的意思），各种请神、娱乐歌舞活动持续一天。①“还盘王愿”祭仪伴有大量的歌唱、舞蹈和表演，主要的功能有两个：一为传颂盘王护（瓠）国和瑶族始祖的神迹；二是祈求盘王庇佑瑶族子民。

2. 仪式中的主导者“师公”

在重大的仪式场合，仪式的主持、主事充当着非常重要的角色。无论他们是否必须出现在仪式现场，但这一个或几个仪式性主角都是存在的，根本原因在于他（们）是仪式与神灵交流和交通的关键角色，因此他们被赋予特殊的权力。祭司的权力多数属于制度性传承，或来自于身体的某些“奇异功能”，或被特定群体认同的标准化仪式知识的执行者。那些师公、祭司、主持、巫师、酋长、族老、寨领等之所以成为结构性的“权力化”角色，首先，他们大都属于世俗社会的领袖和头人。“在一些社会里，祭司有官方的宗教领袖和民间的代表，比如巫师、萨满或先知等之分，他们的权力和超能个人性的超自然经验，或被认为直接来自于灵异和神灵的凭附。”② 其次，他们的能力、经验和社会赋予的权力在仪式活动中经常被当作与祖先或神灵进行交流和交通的“使者”，只有他们才有资格与超自然的神灵进行交流。再次，这些人的存在使得仪式变得“非凡”和“神秘”，使原本来自于日常生活内容的活动由于特殊的演唱程序、道具、服装、表演等变得庄重、神圣而富有神秘感。

瑶族还盘王愿的仪式活动由四名师公主持各项目事务。之所以要四位共同参与主持，一是由于仪式进行的时间长，仪式不能间断，一两个师公（师公大都由在地方德高望重的、经过专门传承的中老年男性当任）的体力难以承受；二是仪式内容非常复杂，宗教颂词、各类喃词、哼腔唱法、舞蹈器具繁多，有些需要几位师公共同进行。除了师公外，还要有助手、歌娘和歌师等，具体包括：还愿师（又名正堂师）、祭兵师（又叫招禾师）、赏兵师和五谷师。每一名师公配一名助

① 刘小春等：《桂东瑶舞探秘》，广西民族出版社 1992 年版，第 851—86 页。

② Von Furer - Haimendorf, C., “Priests.” in Lehmann, A. C. and Myers, E., *Magic, Witchcraft, and Religion: An Anthropological Study of the Supernatural*, California: Mayfield Publishing Company, 1985, p. 89.

手（瑶语称“着累”，意为代替师公穿法衣跳舞的人），共八人。另外还要请两位歌娘、两位歌师、一名长鼓艺人、一名唢呐艺人，三名童女（漂亮的小女孩且必须为童贞处子）、三名童男（年龄大小以及婚否可不限）。

师公所主持的仪式以及在仪式中的活动，诸如喃词、歌咏、表演、跳舞等各类表演活动，事实上起到了一种将各种关系联系在一起的作用。师公的表演仿佛一条纽带将所有的关系——看得见的、看不见的，关系远的、关系近的，灵异的、肉体的，观念的、行为的，可实现的、不可实现的，心理的、现实的，承诺的、兑现的等交织在一起。有意思的是，在“还盘王愿”仪式中，师公经常充当歌唱（包括独唱、对唱、分组唱、合唱等）的“总指挥”。

3. “还盘王愿”祭仪的主干叙事

“还盘王愿”仪式的一般活动程序主要包括以下几个主要部分：

> 起事—请神—接圣—开坛—上大众光—诏禾开仓—还元盆愿—请翁敬祖—游乐—盘王宴席—结愿散筵

以一个更为完整的仪式意义来看，“还愿”只是对“许愿”的一种“后续性仪式”行为和活动；换言之，没有“许愿”便无“还愿”之说。从意义上看，不许愿便不存在还愿，许愿在整个仪式的存在理由中表现为“原因”，而“还愿”则属于一个具有独立单位表述的“结果”。从仪式的过程来看，“许愿”是“起事之开头”，“还愿”为“表意性结尾”。从时间上看，许愿的仪式活动一般在“入春”的三月时节进行，具体在哪一天举行仪式并不固定，而要根据各个村寨、家族的实际情况，请师公择良时吉日。“许愿”活动大体因以下两种情形而行：一种是因耕种收成欠佳或畜牧饲养不好而举行，即满足人们最为基本的生产、生活上的生计祈求，所谓“五谷丰登，六畜兴旺”。许愿仪式较为简单，包括许祖宗愿、元盆愿、歌堂愿、帮元盆愿、邦歌堂愿等。仪式活动较为简单。在举行许愿仪式时，要专门为还愿仪式饲养一头猪；开春时喂养，入冬时便可作为牺牲。大体上说，“许愿—还愿”在一年中完成，即许愿于年头，还愿于年末，以符合一个完整的周期轮回；但也可以拖延，可在次年、再次年，不过，如果同一年开春时许了愿，同一年冬天没有还愿者，次年开春原则上还要许一次愿，只是活动更为简单。仪式活动以家庭为单位。同一家族的成员依照规矩都要前来参加。至于同一村寨的人则可以根据自己的情形参加，亦可不参加。“许愿—还愿”

最主要的表达方式就是唱歌。

所谓“还盘王愿”，事实上只是一个完整仪式中最重要、最核心且具有独立表述的一个程式（主干程式）。围绕着这一主干程式，还会出现与之相关的一些具有独立意义的仪式，比如仪式的程序具有明确的“边界”划分和“阈限”阶段性质。在具体某一个家庭仪式中，举仪者可以根据自己的情况和需要增加或者将其他的仪式并入进行。比如“度戒挂灯”仪式，即“通过仪式”。正如法国人类学家勒穆瓦纳先生所说，瑶族的“度戒”可以说是从儿童过渡到成年社会的生命礼仪，其中最重要的两个圣职类别，即“挂灯”（Kwa Tang）及“度师”（Tou Sai）仪式，亦称度戒仪式，“戒”就是要通过的神判。[①]“度戒”仪式可以单独进行，亦可与“还盘王愿”一起进行，也就是说，它并非“还盘王愿”主干叙事的必备部分，却可以“寄生”在“还盘王愿”仪式中形成“非主干叙事”。

三、“还盘王愿”仪式中的音乐表演

在弄清楚什么是仪式的原型结构，什么是原型结构的核心要素，以及这些核心要素是如何在仪式中起“主导叙事”的作用等问题后，我们将讨论引到仪式音乐叙事的“表演性功能”与仪式音乐的原型“结构性存在”之间的通融与互动讨论上。

曹本冶先生认为，仪式音乐的主导性结构模式有三个基本构造要素：信仰（概念、认知）、仪式行为和仪式的音声。[②]瑶族的“还盘王愿”仪式也包含三者的构造和互动。然而，对具体的仪式音乐进行研究时，我们发现，在相同构造之下的族群文化表述与音乐表演样式表现出独具一格的品质，这一切都不能脱离一个事实：音乐的仪式“在场”。如果我们把“仪式音乐”定位于“在场音乐”的话，那么，它事实上在建构一种关系：不能离场、不能携带、不能复制。这与一件具体的艺术品“器物”不一样，它不能带走、不能买走、不能转让，只能现场欣赏和享受。简言之，一方面，仪式音乐的特殊性不能脱离仪式的原型结构；另一方面，仪式的原型叙事又必须通过音乐“在场”的表现形式与表演形态得以呈现。

---

① ［法］雅克·勒穆瓦纳：《瑶族挂灯度戒仪式中的龟象征》，载《瑶族研究论文集》，广西人民出版社1992年版，第45页。

② 曹本冶主编：《中国传统民间仪式音乐研究》，云南人民出版社2003年版，第14页。

仪式具有“表演”的性质和意义，是为不争。在表演理论中，表演经常被当作一种“核心文本”，并将这一“文本”置于“具体语境”中加以关注。以下几个方面的内容和要素特别受到重视：特定语境中的民俗表演事件；交流的实际发生过程和文本的动态以及复杂的形成过程；讲述者、观众和参与者之间的互动交流；表演者的即时性和创造性；表演的民族志考察，强调在特定的地域和文化范畴、语境中理解表演。① 仪式中的表演具有“戏剧”的要素，二者却不能简单地等同。

谢克纳将仪式与戏剧放在“功效”与“娱乐”的不同方面来区分二者的差别：假如一个表演的目的在于功效，那么它就是仪式；假如表演的目的在于娱乐，则就是戏剧。但他同时强调，仪式和戏剧的边界并不是固定和静止的，二者可以转换。② 我们可以从仪式的几个重要的构成要件中清楚地辨析出二者彼此无法泾渭分明的方面，即仪式音乐表演的“五个要件”：确定的时间、固定的场所、规定的程序、一定的人群和特定的氛围。

仪式表演的一个重要功能在于建构“两种权威的价值”：(1) 仪式现场的主角，如部落的头人、寨老、祭司等。这些主角在整个仪式过程中的所有行为必须符合既定的要求，包括他们在仪式中的穿戴、语言、主持、领唱等。(2) 仪式现场的主角经常并非真正族群公认的英雄，他们只是利用了仪式这一能够产生“特权”的形式去表现、彰显整个族群或人群共同体的“权威性符号”——可能是一个神话人物，可能是一个传说中的英雄，也可能是整个族群确定的祖先等。两种“权威”都来自于一个原型，也服从于同一个原型结构。在瑶族的“还盘王愿”祭仪里，英雄祖先“盘王”在五个要件都有完整的体现。

瑶族的“还盘王愿”仪式可以被视为一个族群认同之下的“展示”和“展演”行为。我们不妨把在某一个家主祭祀活动看作是“表演场”：表演人员包括有“现场的”和“符号的”。那些师公、家主的全体家庭成员以及参加仪式的所有瑶民都属于现场性的参加者；而盘王以及各路神仙皆属于“偶像化”的和“符号性的”参演者，它们有的是瑶族始祖（盘王），有的是家主的“先人”（姓氏先祖——死去了亲人）的祭坛，有的属于道教系统的画像神谱（挂在堂厅正面的各种画像），有的则是观念中的灵异。这些在场的和符号的“参仪者”共同进

① 杨利慧：《表演理论与民间叙事研究》，《民俗研究》2004 年第 1 期。

② ［英］鲍伊：《宗教人类学导论》，金泽等译，中国人民大学出版社 2004 年版，第 182—183 页。

行并完成一个盛大的仪式表演活动。而“还盘王愿”仪式其实是用音乐、歌咏、对话等建立与祖先的交流与沟通关系。

在仪式中，音乐的表现非常有特色，其中之一是在演唱中带有大量颤音的“哪发调”。“哪发调”最集中地表现在所谓的“过山音”当中，这与瑶族中盘瑶支系（优勉瑶）的另一个形象性的称谓“过山瑶”密切相关。瑶族属于迁徙性山地民族，他们在文化叙事中也自然大量地存在着“过山”的迁移特质。一方面，“哪发调”中的颤音生动形象地表现出瑶族人民在他们过去岁月中跋山涉水的经历，以及在迁移过程中他们的声音在连绵起伏的山峦里回荡和起伏的动态及表现特征，具有明确的人文生态的发生学意义。每当我们问及瑶族同胞为什么使用这种“颤音”的时候，他们经常会这样回答：“我们在山里都习惯用这种声音。”另一方面，瑶族在迁徙过程中的艰辛和苦难也很适合用这种听起来哀叹动人的唱法来表达；同时，“哪发调”在内容上也经常是瑶族人民与祖先进行交流的一种音乐表达。因此，他们会很自然地将它作为瑶族文化的一种族群认同（Ethnic Identity）方式；在他们的心中，“我们的祖先就是这样唱的”。由于这种带有颤动性的装饰音的唱法能给人心灵和情绪上的震撼，让人体悟到一个民族在迁徙途中的艰辛和重负之下对祖先的呼唤，我们更愿意将这种带传呼性的音乐表达视为瑶族这一迁徙民族特殊的文化心理表述。与其说这种带有明显装饰性的颤音是一种音乐调式，还不如说它是瑶族对自己民族苦难历程的诉说。[①] “还盘王愿”仪式中的“盘王宴席”里就有大量的音乐表现，尤以“哪发调”为代表，如《轮娘唱》（谱例略）等。

事实上，在整个“还盘王愿”仪式音乐中，有各种不同形态和意义的音乐表演，它们大都属于在音乐学范畴仍无法归类的“音乐表演”。我们无法证明仪式音乐中所表现的内容是否具有“历史存在的真实性”，却可以深切地感受到“现场表演的真实性”；我们也无法准确地区分“演员/观众”的界线，却看到他们按照仪式传承下来的规则共同参与了演出。我们无法确定那些众多的表演形式产生的原因，却分明看到组成原型结构的“内部”存在和音乐叙事的“外部”形式之间的关系。

（本文原载《音乐研究》2008 年第 1 期）

① 彭兆荣等：《南方少数民族音乐文化》，广西人民出版社 1995 年版，第 101—104 页。

仪式音乐叙事中的族群历史记忆

——广西贺州地区瑶族“还盘王愿”仪式音乐分析

彭兆荣

题解：

“仪式音乐”在字面上具有现代知识体制中“明确含义”的假象，即表面上似乎没有歧义，但深究起来却很不容易确定它的“边界”范畴（boundaries），因为无论是对“仪式”还是“音乐”的认定都存在着多种不同边界、理解和解释。我们倾向于将其作为一个整体构造，并与特定民族或族群的“传统”结合起来的“传统的叙事”（traditional narrative）。英国著名学者埃里克·霍布斯鲍姆（Eric. Hobsbawm）在《传统的发明》中开宗明义，认为“传统”是被“被发明的”，而仪式成了他讲解传统的开场白：

> 英国君主制在公共仪式中的盛观显得是如此古老，并仿佛与无法追忆的往昔紧密相联，在此方面没有任何事物能与之匹敌……那些表面上看来或者声称是古老的“传统”，其起源的时间往往是相当晚近的，而且有时是被发明出来的……“被发明的传统”意味着一整套通常由已被公开或私下接受的规则所控制的实践活动，具有一种仪式或象征特性，试图通过重复来灌输一定的价值和行为规范，而且必然暗含与过去的连续性。事实上，只要有可能，它们通常就试图与某一适当的具有重大历史意义的过去建立连续性。……第二点必要的区分（其重要性低一些）在于，我们所谓的“传统”与惯例或常规之间的差异，后者并不具备着的仪式或是象征，尽管它偶尔可能会有。……我们认为，发明传统本质上是一种形式化和仪式化的过程，其特点是与过去相关联，即使只是通过不断的重复。创造此种仪式和象征体系

的确切过程尚未被史学家很好地加以研究。①

霍氏明确地把仪式视为检验、理解和反思“传统”的关键：一、将传统的发明与仪式的象征结合在一起，——传统与仪式成了一个无法彼此分裂的叙事共同体。二、仪式同时又成为展示传统的一个尺度和圭臬，任何传统的意义与历史的价值都在仪式中获得生命力和创造力。三、仪式本身充当了一个制造历史传统与族群文化展演的形式和工具。

既然仪式具有叙事和表述的功能，那么，仪式中的表述方式自然是一个绕不过去的内容；特别在当今学术界把焦点对准所谓“表述危机”（representative crisis），而“写作文化”（writing culture）②，——权力化的表述方式成了反思的重要内容。与此同时，人们重新确认诸如声响、口传、图像、舞蹈、仪式等的表述价值和地位，并将这些不同的表述提升到“范式转型”的意义。特别是当这些表述方式生机勃勃地与地缘性、族群性文化完美地结合在一起，——诚如本项目的“瑶族‘还盘王愿’的仪式音乐”——既成为“传统”延续的纽带，其本身又构成“传统”的有机部分。

所谓“还盘王愿”，乃瑶族人民为了缅怀瑶族始祖盘王的功德，为了祈求盘王的保护和庇佑，在瑶族民间流传的，由专门的师公主持，具有“歌堂良愿”设置的、最为隆重的祭祀仪式。这一庄重的仪式一般在每年的冬季举行。“还盘王愿”仪式非常神秘复杂，无论规模大小，都必须按照严格的程序进行。程序包括：起事、接圣开坛、上大众光、诏禾开仓、还元盆愿、请翁敬祖、游乐、盘王家宴、结愿散筵等。举行“还盘王愿”的家族、姓氏还可以根据自己在“许愿”到“还愿”之间这一段时间所发生的事情，在“还盘王愿”中增加相应的活动和程序，比如度戒（瑶族成年礼）、安龙（安稳家宅龙脉）等。仪式举行的时间连续数天不间断（一般是三天三夜，甚者可达七天七夜）。所有的程序中都有歌、舞、咏诵、喃词交替表现。而“还盘王愿”是整个仪式活动中程序最为严格，场面最为盛大，内容最为丰富的主体部分，也是音乐形式最为多样，最有表现力的部分。③

---

① ［英］埃里克·霍布斯鲍姆：《传统的发明》，顾杭等译，译林出版社2004年版，第1—4页。

② Clifford, J. & Marcus, G. E. (ed.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1986.

③ 张声震主编：《还盘王愿》，广西少数民族古籍整理出版规划办公室编，（内部资料）2000年，第27页。

一、 仪式的基本要素与“还盘王愿”分析的可能性

本课题对“仪式音乐”的主导性理论结构模式确定为三个基本的构造要素，即信仰（概念、认知），仪式行为和仪式的音声。[①] 瑶族的“还盘王愿”仪式也包含着三者完整的构造和互动。然而，在对具体的仪式音乐进行研究的时候，我们会发现，在相同构造之下的族群文化表述与音乐表演样式有着独具一格的品质，对其进行深度的分析和解释也许更为精彩。“普世价值”虽然重要，却经常并不感动人；而音乐最重要的特质之一就是感动：因感动而“音乐”，因“音乐”而感动。这一切都不能脱离一个事实：现场或“在场”。仪式为我们体验和体认这一独具特色的表述范式提供了一种不可多得的“现场”。如果我们把“仪式音乐”定位在一个“现场音乐”的话，那么，它事实上也在建构一种权威：不能离场，不能携带，不能复制。特别是在少数民族“异文化”，许多歌舞都与相关的仪式庆典成为一体。这与一件具体的艺术品“器物”不一样，它不能带走，不能买走，不能转让，只能在地欣赏。而现场和“在场”本身又是一种社会关系和文化构造；所在仪式音乐中的符号成了特定的叙事系统。

所以，仪式音乐属于一种特殊的现场符号艺术。布洛克认为，所有与音乐舞蹈有关的艺术，其主要特征都是语言性的（linguistic），仪式中的交流就是语言性的。“语言性”交流不仅是基本的交流媒介，也构成音乐舞蹈形式中的基本要素。比如，唱歌和歌吟除了实际上使用语言外，还带有与语言活动相关的发音、节奏。布洛克在研究中发现一个现象，形式性的语言具有一种权力，他以政治家的演说为例加以说明：演说是一种形式性的东西，在这种特定的形式中的“说话”具有非同凡响的力量，事实上那并不说明“演说者”有什么特别的能力（当然不同的演说者之间在使用同一种演说形式上的效果有所不同），而是演说形式赋予演说者某种权力。由于演说这一种形式非常特别，所以演说者在这一形式中所使用的语汇、风格也都受到了限制。布洛克试图通过这个例子说明，“歌”就是一种形式，它的效果是两方面的：首先，歌唱者通过演唱揭示着“语言性进程”；另一方面，“人们不能与歌发生争议。”（cannot argue with a song）。为什么呢？因为它是一种形式，一种来自形式的“权力”。他的结论是：“权威的特别

---

① 曹本冶主编：《中国传统民间仪式音乐研究》，云南人民出版社2003年版，第14页。

的形式（传统）。"[1] 如果我们接受布洛克的理论，那么，像音乐、舞蹈等艺术和艺术品，其形式本身就具有一种权威。任何人可以学唱、学跳，但它在形式上的符号性却不容置疑，观察者与东道主都在同一个"形式权威"之下进行交流。"还盘王愿"仪式便属于这样一种特殊的文化表述的样本，它属于特别的族群，属于特殊的传统，也属于特定的场合。所以，"还盘王愿"中的仪式音乐和音乐仪式都具有专属性——同一个仪式"话语"。

由于对仪式的界定和理解差异甚殊，有必要对仪式研究中所涉及的一些重要问题进行简要的梳理。

仪式的定义、表述与"还盘王愿"的基本语义

在现代人类学研究中，仪式理论已经成为一个非常重要的专门领域，甚至学术界还出现了专门从事该领域的刊物，如"仪式研究学刊"（Journal of Ritual Studies）。由于它所涉及的范围非常宽广，必然造成不同的学科和学者对它的描述和定义不同，有的甚至大相径庭。最有代表性的领域为宗教学、人类学和社会学。在此，我们撷取一些较有代表性的定义，再供大家参考。这也便于我们在课题研究中吸纳来自不同领域中的观点。

一些典籍中的定义：

"仪式由传统习惯发展而来，是一种普遍为人们所接受的行为方式，其基本作用是使人们之间互相理解。就此而言，仪式与语言有相同之处。"[2] "仪式指按一定的文化传统将一系列具有象征意义的行为集中起来的安排或程序。"[3] "狭义的范畴指宗教背景中所进行的正式的行动，如基督教的仪式活动或祭祀祖先灵魂的活动……然而，人类学家用仪式来指示那些正式性的、高层次的和一个无功利目的的活动，它不仅包括宗教中的那些活动，而且也指诸如节日庆典、游行集会、入会仪式、运动会以及正式的问候等。"[4]

"仪式是指与巫术或宗教实践联系在一起的那些行为，单从考古材料来看，它们属于一些近乎无法使人理解的信仰，这一用语间或也可以用于指称在一些遗

---

① Block, M., *Symbols, Song, Dance and the Features of Articulation: Is Religion an Extreme Form of Traditional Authority: In European Journal of Sociology*, 1974, 15: 55-79.

② 《简明不列颠百科全书》，中国大百科全书出版社1986年版，第65页。

③ 陈国强主编：《简明文化人类学词典》，浙江人民出版社1990年版，135页。

④ Barfield, T. (ed.), *The Dictionary of Anthropology*, Oxford: Blackwell Publishing, 1997, p. 410.

址或器物所传达的非功能性解释。'诚实才是上策'（honesty is the best policy）这样的用法显然不适宜。"①

一些学者的描述和定义：

"那些包含着世俗的行为，其目的是为了国王和部落祈福的，人们称作为仪式。"②

在谈到非洲的仪式时，特纳认为"仪式是一个连续性活动的基型（stereotyped），包含着在一个特定的场合中形体、语言、器物等的展演，以达到行为者在仪式中设计的某种超自然的影响和目标"③。

他又说："用于特定场合的一套规定好了的正式行为，它们虽然没有放弃技术惯例，但却是对神秘的（或非经验的）存在或力量的信仰，这些存在或力量被看作所有结果的第一位的和终极的原因。"④

"无论何时，仪式都和社会性的生死冲突相联系，因而必然趋向于成为一种神圣或祭献礼仪。"⑤

"仪式整合了各种叙述和行为属性的事件。"⑥

"我将仪式视为基本的社会行为。"⑦ Rappaport 在另一处他又说："我把仪式用于指示为一系列由表演者所进行的、正式的、连续性的、非完全编码性的不同行为或表示所组成。"⑧

"就最一般的和最基本的方面来说，仪式是按照计划进行的或即兴创作的一种表演，通过这种表演形成了一种转换，即将日常生活转变到另一种关联中。而

---

① Bray, W. & Trump, D., *The Penguin Dictionary of Archaeology*, London: Penguin Books, 1982, p. 209.

② Hook, S. H. (ed.), *The Myth and Ritual Pattern of The Ancient East*, London: Oxford University Press, 1933, pp. 1 – 2.

③ Turner, V. W, *Dramas, Fields and Metaphors*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1974, p. 1100.

④ Turner, V. W, *Celebration: Studies in Festivity and Ritual.* (ed.) Washington, D. C: Smithsonian Institution Press, 1982, p. 79.

⑤ Francis, E., *Ritual and Drama*, London: Lutterworth Press. 1976, p. 11.

⑥ Bloch, M., *From Blessing to Violence: History and Ideology in the Circumcision Ritual of the Merina of Madagascar*, Cambridge: CUP, 1986.

⑦ Rappaport, N. & Overing, J., *Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts*, London and New York: Routledge. 2000, p. 174.

⑧ 同⑦, p. 24.

在这种关联中，日常的东西就改变了。”①

“仪式是纯净的行为，没有意义或目的。”②

“仪式是关于重大性事务，而不是人类社会劳动的平常的形态。”③

“仪式就像一场令人心旷神怡的游戏。”④

“在仪式里面，世界是活生生的，同时世界又是想象的；……然而，它展演的却是同一个世界。”⑤

“仪式是一套条理清楚的象征行为，它们对个人或社会群体具有真实的转变作用。”⑥

“仪式是以支配人间诸总是为目的的一种行为。”⑦

……

正是由于一方面仪式涵盖了历史叙事和社会生活的各个领域，另一方面，不同的学科、学者在看待它时所采取的视野不同，所以在同一个概念意义上会出现如此巨大的差异。利奇看得很清楚：“在仪式的理解上，会出现最大程度上的差异。”⑧ 这种状况所形成的巨大反差，以及将某一款定义搬运到另一个族群仪式行为上去解释，可能会产生重大的歧义，道格拉斯对此心得颇深：“越是对不同的宗教进行比较，也就越是显得困惑，因为人类的经历上的差异如此的巨大。”⑨ 然而，至为重要的是：“作为文化原动力的‘窗户’，人们通过仪式可以认识和创造世界。”⑩

笔者同意贝尔对仪式的原则性观点：即将瑶族的“还盘王愿”仪式当作瑶族文化原动力的一牖“窗户”，透过对它的观察和分析，不仅去了解瑶族人民是如

---

① Alexander, B. C., “Ritual and Current Studies of Ritual: Overview.” In Glazier, S. D. (ed.) *Anthropology of Religion: A Handbook.* Westport, CT: Greenwood Press, 1997, p. 139.

② Staal, F., “The Meaninglessness of Ritual”, *Human* 1975, 26 (1), p. 9.

③ Smith, J. Z, *To Take Place: Toward Theory in Ritual*, Chicago: University of Chicago Press. 1987.

④ Lévi - Strauss, C.. *Structural Anthropology. Harmondsworth: Penguin Books.*, (*Anthropologie Stuucturale.*) Paris: Plon, 1973, p. 30.

⑤ Geertz, C., *The Interpretation of Culture*, New York: Basic Books, 1973, p. 112.

⑥ Lincoln, B., *Emerging from the Chrysalis: Rituals of Women' s Initiation*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1991, p. 6.

⑦ [日] 吉日祯吾：《宗教人类学》，王子今等译，陕西人民出版社1991年版，第53页。

⑧ Leach, E. R. *Ritual In the International Encyclopedia of the Social Science*, vol. 13, ed. Sills, D. L. New York: Macmillan. 1968. pp. 526.

⑨ Douglas, M., *Natural Symbols*, *Harmondsworth: Penguin Books*, 1970, p. 28.

⑩ Bell, C., *Ritual Theory*, *Ritual Practice*, New York & Oxford: Oxford University Press, 1992.

何在他们生活中最为重要的仪式当中认识和创造世界；同时，作为一个“外来者”（outsider），我们是如何通过自己的“客位”眼光（etic）去诠释和分析，[①] 特别是仪式中的“音乐表述”。

“还盘王愿”是瑶族传统最为重要的祭祀仪式，又称“做堂”、“搞愿”。整个仪式要举行三天三夜，也有举行七天七夜的。“还盘王愿”仪式虽在各地的表现形式不一，但差异不大，特别是仪式的基本意义和结构大体一致。如果将以上所罗列的仪式定义和表述进行对照，我们会发现，像“还盘王愿”这样的内容驳杂、形式多样、持续时间长的仪式，似乎可以将以上定义全部囊括。这一方面说明瑶族的“还盘王愿”仪式是一个非常难得的案例，另一方面也说明任何西学理论放到中国民族地区的具体文化语境（context）中都有检验的必要。

仪式的功能与特点

仪式包含着多种的功能，但它与不同的仪式类型有关，我们可以在不同的仪式中很清晰地看到某些特别被强调的功能，比如在“通过仪式”中，人的自然年龄与社会身份的转化功能就非常明确和突出。难怪有的学者在“功能”上强调近乎绝对和突兀，比如在马林诺夫斯基那里，仪式的功能总会与生活的“基本需求”（basic needs）相结合并做格外地强调。而在弗洛伊德眼里，与图腾、禁忌相关的仪式总会被拿来与“潜意识与性”的积郁和释放功能放在一起。这大约也是在仪式形态中的各种功能与作用经常受人重视和强调的原因。

仪式的功能至少包含了以下三种指示：1. 仪式在现实中的实际功能。这又可能出现仪式本身从原始发生到后来变迁过程中的不同、距离甚至背离现象。也就是说，同样一种类型的仪式在不同的历史时段中表现出来的功能变化，萎缩、弱化、丧失以及延伸、创新等。2. 对仪式功能的解释。其实从人类学的仪式研究的轨迹来看，许多“功能”系由不同学者根据自己的学术主张提出来的；而不同的学术原则和主张为了强调某一方面的特质，往往会将仪式的某一种功能扩大化，这样的情势一方面突出了仪式的某一种功能，另一方面也可能因此遮掩了仪式的其他功能。3. 仪式的符号性功能作为一种内在的表述能力，有着作为符号的两个基本的指示，即能指（signifier）和所指（signified）。前者指符号的物质构造，后者则指它的概念。问题在于，二者在社会变迁中的变化速度和程度并不

---

① Barfield, T. (ed.), *The Dictionary of Anthropology*. Oxford: Blackwell Publishing, Barth F, 1997, p. 148.

一致。相对而言，符号的功能性能指的变化相对所指来说小得多。斯特劳斯据此称之为“不稳定指示”功能。①

归纳起来，仪式具有以下几种重要的表现特点：一、仪式具有表达性质却不只限于表达。二、仪式具有形式特征却不仅仅为一种形式。三、仪式的效力体现于仪式场合但远不只于那个场合。四、仪式具有操演性质但它并不只是一种操演。五、仪式操演的角色是个性化的却完全超出了某一个个体。六、仪式可以贮存“社会记忆”却具有明显的话语色彩。七、仪式具有凝聚功能但却真切地展示着社会变迁。八、仪式具有非凡的叙事能力但带有策略上的主导作用。“仪式不是日记，也不是备忘录。它的支配性话语并不仅仅是讲故事和加以回味；它是对崇拜对象的扮演。”② 毫无疑问，由于仪式诸如此类特点的存在，它自然要在社会变迁中起到非常重要的作用，也会在“诗性叙事”③ 中扮演重要的角色。

随着仪式研究越来越深入地渗透到社会的各个方面和学术研究领域，来自各种各样的态度、角度、眼光、方法对仪式加以训诂和解释者层出不穷，从而使仪式的意义呈现出越来越复杂的趋势。今天，倘若我们不加以基本的框架，单就仪式一词的语义就多得足以令人瞠目。其边界也很难确认：它可以是一个普通的概念，一个学科领域的所指，一个涂染了艺术色彩的实践，一个特定的宗教程序，一个被规定了的意识形态，一种心理上的诉求形式，一类生活经验的记事习惯，一种具有制度性功能的行为，一种政治场域内的策谋，一个族群的族性认同，一系列节日庆典的展示，一个人生礼仪的通过程序，一个社会“公共空间”表演……大致梳理，仪式主要有以下几个方面的指示：1. 作为动物进化进程中的组成部分。2. 作为限定性的、有边界范围的社会关系组合形式的结构框架。3. 作为象征符号和社会价值的话语系统。4. 作为表演行为和过程的活动程序。5. 作为人类社会实践的经历和经验表述。

当然，对仪式的作用与功能可以有不同的理解和阐释；在人类学的仪式研究里，两种主要的研究倾向代表着明显的不同方面和意义的强调：一种是所谓的“经验主义”，其主要代表人物是马林诺夫斯基的“功能主义”；强调仪式中的“基本功能”和现实生活中的利益的“交换”和“交易”。在某一个代表性的仪

---

① Lévi – Strauss, C.. *La Pensee Sauvage. Paris*: *Plon*, 1962. p. 174.

② ［美］康纳顿·保罗：《社会如何记忆》，纳日碧力戈译，上海人民出版社 2000 年版，第 81 页。

③ ［意］维柯：《新科学》，朱光潜译，人民文学出版社 1987 年版。

式实践当中，“局部范围人类的活动可以作为从事经济交易的社会人的活动来分析，他们的特定角色和身份都是与准则行为相联系的，这种经济交易为我们弄清作用于社会群体之中的政治、法律和宗教制度这整个系统提供了线索。该系统中被描述的‘社会结构’的东西，就是这类被直接观察到的交易行为的派生物”①。另一种是所谓的“理性主义”，强调的是仪式中的“结构主义”。代表人物是列维－斯特劳斯和埃文斯－普里查德。他们似乎关心的并不是仪式所表现出来的那些生活细节和客观事实，而是与之相联系，甚至是相对立的观念系统，并试图通过具体的仪式研究寻找出那些隐蔽在内部的、具有普世价值的“社会结构”。很显然，无论是“经验主义”（功能主义）抑或是“理性主义”（结构主义），它们都出于理论建构的需要而偏颇，无论是有意的还是无意的。但是，二者的强调恰好突出了仪式呈现和蕴含着的两种基本的分析价值。它们构成了一个矛盾的统一体。

对照以上各种态度，我们偏向于将瑶族的“还盘王愿”仪式当作瑶族传统社会价值和生活实践的“自然实体”。一方面，我们可以在绝大多数瑶族支系中看到其中一个主题之下的仪式活动，我们可以清楚地看到，在所有以盘王（盘瓠、盘护、神犬等）为主题的祭祀仪式之下都存在着在一个民族共同认同下的价值，不论这一价值是历史性的“事实”，还是“想象性的”；不论是“缘生纽带”(primordial tie)，还是情境中的“工具”，一个事实是无法改变的，这就是在同一个人群共同体中有一个“共同的认知价值”。它自然具有“结构”的意义；同时又都是具体的、功能性的。换言之，我们在瑶族的“还盘王愿”仪式中，不仅可以非常清晰地看到一个个具体的功能性表述，其实，所谓的“还盘王愿”就是由一系列各自独立、且有着不同的目的更小的活动和程序所组成，有保持家主房屋的“安龙”，有家主小孩成年礼的“挂灯”和“度戒”的，有向盘王祖先祈求保佑的，有祈求五谷丰收的，有与亲人与祖先共享快乐的……整个仪式跨度长达一年（从许愿到还愿），甚至更久。我们甚至可以通过这一特殊的仪式瞥见瑶族文化的全貌。

仪式中的角色与“师公”

在许多重大的仪式场合，仪式的主持、主事无疑充当着非常重要的角色。在原始的巫术活动里面，通常会有巫师或祭司在场，如果巫师或祭司缺席则必须有

① ［英］利奇：《文化与交流》，郭凡等译，上海人民出版社2000年版，第2—3页。

相应的占据主持或主事位置的替代人物，否则那些巫术活动和祭仪便无法进行。无论仪式的主持或主事是否必须出现在仪式现场，但这一个或几个仪式性主角都是存在的，根本原因在于他（们）是这些纪念或祭祀仪式与神灵交流和交通的关键角色。而祭司的权力是一种特殊的制度性传承，或来自于身体的某些特别的"奇异功能"，或被特定群体认同的标准化仪式知识并在限定的群体内部继承。①

祭司之所以非常重要，根本原因在于他们在仪式活动中往往要充当多重角色。首先，祭司大都属于世俗社会的领袖和头人。"在一些社会里，祭司有官方的宗教领袖和民间的代表，比如巫师、萨满或先知等之分，他们的权力和超能个人性的超自然经验，或被认为直接来自于灵异和神灵的凭附。而在实际活动中，这些社会的分类概念经常被超越，而且这些划分也没有普遍意义。"他们大都是某一个社会群体中受尊敬或掌握权势的人和阶层。其次，他们因自己的能力、经验和社会赋予的权力和权威在仪式活动中经常被选派为代表当地人民与祖先或神灵进行交流和交通的"使者"，因为只有他们才有资格与超自然的神灵进行交流。相反，作为主持仪式的代表，仪式本身的神奇又加剧了人们对他们的"权力化身"和"神奇符号"。他们大都因此有了"神—人"的身份。再次，这些人的存在又使得仪式变得"非凡"和"神秘"，于是，原本来自于日常生活内容的活动由于特殊的程序、道具、服装、表演等而变得庄重而富有神秘感。比如源自于中北亚的"萨满"活动在举行的时候还经常伴随着主持者的"迷狂"（ecstasy）而被人类学家们称为"迷狂师"（the master of ecstasy），② 他们在主持仪式时经常出现浑身颤抖，"灵魂出壳"或癫狂的行为。这些非同寻常的行为举止被认为在进行某种一般人肉眼看不见却又是满足人们心理需求的认可行为。所以，他们的特权和权力也就非常自然地从特定的社会中延伸出相应的禁忌与禁规。

事实上，"每一个符号可以表达不同的主题，同理，每一个主题也被许多符

---

① Turner, V. W., "Religious Specialists." [1972] in Lehmann, A. C. and Myers, E, *Magic, Witchcraft, and Religion: An Anthropological Study of the Supernatural.* California: Mayfield Publishing Company, 1985, pp. 81 – 88.

② Von. Furer – Haimendorf, C., "Priests." in Lehmann, A. C. and Myers, E.. *Magic, Witchcraft, and Religion: An Anthropological Study of the Supernatural*, California: Mayfield Publishing Company, 1985, pp. 89 – 93.

号表达"①。文化的"织锦"是由特定和特殊的符号性"织线"和"织法"编织起来的。在特定的仪式中，仪式的行为者，特别是那些仪式的主持者，包括师公、祭司、主持、巫师、酋长、族老、寨领等都成了"权力化"角色。在仪式中，这些"权力化"角色不仅被格外地凸显其权力特征，而且其权力表述具有了特别的、"跨义性"。一般来说，能够充当仪式主事者在日常生活当中大都是权力者或者在汉地受尊重的人士。只是他们在日常生活中的权力所及受到了限制，而仪式，特别是那些重大的纪念仪式，由于需要通过仪式的主事者与神灵或祖先们"交通"，所以原先所谓"世俗化"的人物便可以通过仪式成功地跨越传统分类的限制，而具有了对另外的"领域"的掌控能力，使其声望倍增，权力增大。

在人类社会里，仪式事实上是一群人——一个人群共同体，包括一个家庭，一个家族，一个宗族，一个地缘群，一个民族，甚至一个现代民族国家，在一个确定的时间和空间所进行的他们"传统认定"了的活动。这一活动也是在日常生活之外另外建立一种特殊的、暂时的、有目的的、带有宗教信任等的形式，而这一形式需要由一个人或一群人来主持。由于这一个人或一群人根据或借助"传统价值"、宗教体系或法律专政制度等所赋予的特殊权利和权力从事主持活动，他(们）也就自然成为那一个仪式的中心和核心。他（们）构成了那一个时间和空间的"当权者"和"执事"。他们的身份在仪式阶段被格外地突出和凸显。在"还盘王愿"仪式中，师公即是这样的人物角色。在日常生活中和家事活动里，他们未必享受什么特别的权利和权力，与同村寨的其他成员一样，上山砍柴，下田种地；亦无额外的经济收入。只有到了仪式场合，师公才被认为是具有与"祖先"和"神灵"沟通的使者。所以，从这个意义上说，仪式既成为建构和突出权力的媒体和媒介，同时，仪式本身就是权力的化身，师公特殊价值也正是通过与仪式的依附才获得神圣的权力和权威。

瑶族"还盘王愿"的仪式活动由四名师公主持各项目事务。之所以要四位共同参与主持，一则是由于仪式进行的时间长，仪式不能间断，一两个师公（师公大都由中老年在地方德高望重的，经过专门传承的男性当任）的体力难以承受。二则仪式内容非常复杂，宗教颂词、各类喃词、哼腔唱法、舞蹈器具繁多，有些

---

① Turner, V. W, "Symbols in African Ritual." [1973] In *Science* vol. 179, or in Lehmann, A. C. and Myers, E. *Magic, Witchcraft, and Religion: An Anthropological Study of the Supernatural*. California: Mayfield Publishing Company, 1985, pp. 55 - 63.

需要几位师公共同进行。除了师公外，还要有助手、歌娘和歌师等，具体包括：还愿师（又名正堂师）、祭兵师（又叫招禾师）、赏兵师和五谷师。每一名师公配一名助手（瑶语称“着累”，意为代替师公穿法衣跳舞的人），共八人。另外还要请两位歌娘，两位歌师，一名长鼓艺人，一名唢呐艺人；三名童女（漂亮的小女孩且必须为童贞处子）、三名童男（年龄大小以及婚否则可不限）。



图1　作者与主持“还盘王愿”仪式的两位师公合影

仪式中的表演

不言而喻，仪式具有“表演”的性质和意义。围绕着“表演”的含义和本质特点等，不少学者也从不同的角度进行了论述，比如鲍伊在《作为表演的语言艺术》中认为，表演本质是“一种说话的模式”，属于“一种交流方式”：

> 从根本上说，表演作为一种口头语言交流的模式，存在于（表演者）对观众承担着展示自己交际能力的责任。这种交际能力依赖于能够用社会认可的方式来说话的知识和才干。从表演者的角度说，表演要求表演者对观众承担有展示自己达成交流方式的责任，而不仅仅是展示交流的有关内容；从观众的角度来说，表演者的表述行为达成的方式、表述技巧以及表演者展示的交际能力是否有效等等，将成为被品评的对象。此外，表演还标志着通过对

表达行为本身内在品质的现场享受而使经验得以升华的可能性。因此，表演会引起对表演行为的特别关注和高度自觉，并允许观众对表述行为和表演者予以特别强烈的关注。

在表演理论中，表演经常被当作一种“核心性文本”并将这一“文本”置于“具体的语境”中来加以关注和讨论。这样，以下几个方面的内容和要素便受到重视：（1）特定语境中的民俗表演事件。（2）交流的实际发生过程和文本的动态以及复杂的形成过程。（3）讲述者、听众和参与者之间的互动交流。（4）表演者的即时性和创造性。（5）表演的民族志考察，强调在特定的地域和文化范畴、语境中理解表演。①

尽管今天的“表演理论”已日趋成为一门学问，但学者对其中的核心概念“表演”仍有不同的看法，它甚至关乎人们对“仪式中的表演”和“戏剧中的表演”的评判，简言之，表演究竟归属于仪式还是归属于戏剧可以成为一个理论上的问题，即首先在人们的心目中是一个学科分类问题。谢克赛为了厘清之间的差异将一些基本的要素作了如下的分理：

图表 1

功能与娱乐和表演的其他方面的联系

功效	⟷	娱乐
仪式		戏剧
结果		乐趣
与不在场的他者相联系		仅与在场的人相关
象征的时间		强调现在
演出者神灵附体，处于狂喜中		演出者知道他或她在做什么
观众参与		观众观看
观众信仰		观众欣赏
不允许批评		以批评为炫耀
集体的创造		个人的创造

谢克纳将仪式与戏剧放在“功效”与“娱乐”的不同方面来区分二者的差别：假如一个表演的目的在于功效，那么它就是仪式；假如表演的目的在于娱乐，则是戏剧。但他同时强调，仪式和戏剧的边界并不是固定和静止的，二者可以转换。他以巴布亚新几内亚高原的仪式舞蹈为例，说明一种表演如何沿着连续

① 杨利慧：《表演理论与民间叙事研究》，《民俗研究》2004 年第 1 期，第 31—35 页。

体的功效仪式这一端向娱乐的戏剧另一端演变。[①] 作为有代表性的一种仪式理论，谢克纳的分析显然值得我们重视。毫无疑问，仪式的表演性质（“作秀”）是一种外在形态，这是人们很容易看到和感受到的。我们可以从仪式的几个重要的构成要件中清楚地辨析出二者彼此无法泾渭分明的方面，即笔者称之为“五个要件”：确定的时间、固定的场所、规定的程序、一定的人群和特定的氛围。

毫无疑义，在瑶族的“还盘王愿”祭仪里，仪式的所谓“五个要件”都有完整的体现。特别有意思的是，在同一个仪式表演活动过程中，“表演”介乎并穿梭于各种不同的关系之中并成为一个非常完整的图貌；而这些不同的关系存在又生动地将瑶族社会的文化价值体系展示出来。换言之，仪式中的各种表演（包括各种角色、各种场合、各种时空、各种器物、各种歌舞、各种宴饮等）使人们非常清楚地看到瑶族社会的文化体貌层次。

比如师公所主持的仪式以及在仪式中的活动，诸如喃词、歌咏、表演、跳舞等各类表演活动，事实上起到了一种将各种关系联系在一起的作用。

图表 2



在这个简单的示意图当中，师公的表演仿佛一条纽带将所有的关系——看得见的、看不见的，关系远的、关系近的，灵异的、肉体的，观念的、行为的，可实现的、不可实现的，心理的、现实的，承诺的、兑现的……一并交织在一起。而且有些观念或概念本身又是一个价值体系，具有完整的结构意义，比如神界就是一个完整的认知系统，它以盘王为中心，将各路神仙和神灵都集中到了一起：

---

① ［英］菲奥纳·鲍伊：《宗教人类学导论》，金泽等译，中国人民大学出版社 2004 年版，第 182—183 页。

图表3

道教谱系（图像）

↑

家先（家主的先人） ← 盘王 → 瑶族各类集体神灵（善/恶）

（英雄祖先）

↓

生活中各司其职的神（灶神、土地等）

在图表2中，师公是表演的中心，师公在许多仪式中的特权来自于他的表演，特别是他们起到了通缀"神界/俗界"的使者使命，他们必须将家主的祈愿通过表演传达到神界，同时又要将神的旨意带回到人间。表演因而含有明确的交通和通融性质。在图表3中，瑶族的祖先盘王又成了另一个中心符号，盘王的至高无上的神性使之具有至尊性，它不仅表彰着作为全体瑶族子民的英雄祖先这一原生性至圣，而且它还具有无限的"神力"，使各路神仙都在它的英名之下的祭祀仪式活动时期前来聚集，为其祝贺。而这一个巨大无比的神灵系统的"同场到会"乃受驱于三界（神界、神界—俗界的使者师公、俗界）同欢表演的盛大活动。也只有这样的盛大礼仪才足以将所有的关系召唤到一起。

仪式表演的戏剧性与真实性

在当代学术界的讨论中，"真实性"（authenticity）是一个热点，其中"建构性真实"与仪式中所涉及的内容密切关联。在"建构性真实"里仍然有许多因素和问题值得进一步探讨。首先，我们在仪式的表演中很难寻找到一个绝对真实的"客观性"。即使我们相信并承认"建构性真实"是对客观真实性的忠实再现，却不能避免同一个事实的存在，即当人们根据客观存在建构出"真实"的时候，客观现实已经与建构时所依据的"原生形貌"产生了距离，因为"我们都进入到社会中间，而文化却总在进程之中"①。其次，根据"传统的发明"的原则显示，传统的原生性或原生性传统是人们根据自己在社会语境中的现实需要所进行的发明和建构。② 更何况，在"传统的发明"中卷入了像权力、操控等因素。再次，所谓的"真实"与"非真实"是人们在如何看待某一种具体事物时

① Bruner, E. M., "Abraham Lincoln as Authentic Reproduction: A Critique of Postmodernism." *American Anthropologist*, 1994, 96: 397 - 415.

② William, R., *Key Words*, [1976] New York: Oxford University Press. 1983.

的特定视野和解释。

戈夫曼以其戏剧理论或“人生如戏”（life as theatre）的理论而著名。他曾经在分析社会机构的时候借用“商业大楼”为例，以说明在“同一个真实”面前由于不同人群在接触和认识上的限制和局限，从而对“真实”产生不同的描述和认知。戈夫曼把大楼分成两部分：前面是举行会议、主人会见客人、或者从事商业服务的地方；后面是房屋主人或者工作人员休息、进行表演前的准备和表演后放松的地方。很明显，这样的分析属于“建构性真实”的理论范畴。戈夫曼以表演为例来说明他的“前后两分制”：

> 我们以一个特殊的表演为参照，其中有三个关键性角色，他们分别建立在不同的功能之上：即表演本身，为观众的表演和那些既非表演者，亦非观众的局外人（outsiders）……这三个角色可以被描述为在不同的基础性的区域存在：表演者可以穿梭于前台和后台，观众只在面对台前区域，而局外者却被排除在前后台之外。①

戈夫曼认为，人类总是生活在各种各样的社会交往中，在交往过程中，人们表现出一系列行为，一整套言语的和非言语的行动模式。通过这些行为和行动模式，个人可以表达出他们对于情境的看法以及他们对情境的参与者，尤其是对他们自己的评价。这一积极的社会价值观被叫作“面具”（face），即这种社会价值观是在特定的交往中个人所具有的，也是其他人认为他们所具有的。这个“面具”是个人向他人自我投射的表象，是一个人最具有个人特征的一部分，人的安全感和愉快感均源于此。但戈夫曼同时指出，一个人的“面具”是从社会中借来的，一旦他或她的行为不合时宜，社会就会撤走它。当一个人的社会价值信息不能很好地被整合到他或她的行为系列中时，这个人就是“戴错了面具”；当一个人参与到某种情境中却没有表现出在这个情境中的所有参加者应当具有的行为系列，这个人就是“没戴面具”。所以，保有这个面具是互动的前提，而不是互动的目的；因为一个人的面具是保证互动顺利进行的恒动因素。当人们戴着面具进行互动时，他们就是在扮演一种角色使得他们的行为与他们所正在投射的面具保

---

① Goffman，E.，*The Presentation of Self in Everyday Life*. New York：Anchor，1959，pp. 144 – 145.

持一致。①

如果我们用戈夫曼的这一套戏剧理论对仪式进行分析，我们可以发现其中一些颇有价值的东西。首先，在一个特定的社会中，仪式可以被视为确定的社会人群所进行交流和互动的一个“场景剧”，这一“场景剧”形同一个文化规定的“化装舞会”，那些对同一个文化系统认同的、“有资格”参加的人都必须参加。在那一个情境里面，“面具”既构成自我认同的“照相”，又使自己成为他人的一个“镜子”。“面具”因此具有了进入舞场的凭证。整个仪式成了一个“真实性”的事件。其次，每一个参加仪式者都戴着同一类型的“面具”，——以避免其行为角色不是“错戴了面具”或“没戴面具”——即必须符号族群的价值规范。个性化的因素被加以约束；个性化的真实在仪式情境中不被格外地强调和张扬。也就是说，以一种“非个性化真实”的姿态和行为去满足仪式表演所表现出的族群性真实。再次，仪式表演的一个重要功能在于建构“两种权威的价值”：1. 仪式现场的主角，如部落的头人、寨老、祭司等。而这些主角在整个仪式过程中的所有行为必须符合既定的要求，包括他们在仪式中的穿戴、语言、主持规范等等。2. 仪式现场的主角经常并非真正族群性公认的真正英雄，而只是通过他们在表演中的“特权”去纪念、彰扬整个族群或人群共同体的“权威性符号”——可能是一个神话人物，可能是一个死去的公认英雄，也可能是整个族群确定的祖先等。

瑶族的“还盘王愿”仪式就可以被视为一个民族认同之下的“展示”和“展演”行为——即从广义的视角去看待它。我们不妨把在某一个家主祭祀活动看作是“表演场”：表演人员包括有“现场的”和“符号的”。那些师公、家主的全体成员以及参加仪式的所有瑶民都属于现场性的参演者；而盘王以及各路神仙皆属于“偶像化”的和“符号性的”参演者，它们有的是瑶族始祖（盘王），有的是家主的“先人”（姓氏先祖——死去了亲人）的祭坛，有的属于道教系统的画像神谱（挂在堂厅正面的各种画像），有的则是观念中的灵异……这些在场的和符号的“参仪者”共同进行并完成一个盛大的仪式表演活动。

除此之外，“还盘王愿”仪式活动的各种程序中也包括了大量的戏剧表演活动和成分。比如在“还盘王愿”的整个仪式中大致分为十来项活动和程序，其中就有戏剧的部分，——即狭义的戏剧表演，比如“游乐”部分中的“铁匠”非

① ［美］威廉·科克汉姆：《医学社会学》，杨辉等译，华夏出版社2000年版，第63—64页。

常像一场轻歌剧。

场景：家主的屋子内外。

时间：下午3：30开始。

角色：两位扮演铁匠的外来者与师公之间的对唱及表演。

背景介绍：外来铁匠前来祝贺，同时表达他们可以通过自己的劳动参与活动。到家主门外，主人与外来铁匠之间的对话（对歌）以及铁匠表演打铁技艺，双方对话与对歌幽默轻松，充满民间智慧。

表演开始：两位歌郎装扮成外来的打铁匠，他们手持打铁的工具以及一些“道具”：有一条上元棍，一只牛角，一对钗，一对诰子。来到家主门前敲门（用元棍敲门），主人打开房门询问，双方对答、对歌：

师公问：“你们是什么人?”

铁匠答：“我是铁匠，专门来打铁。”

问：“你们从哪里来?”

答：“我们从桃花洞来。”

问：“我们家主奉还歌堂良愿，要开大路，架大桥，所用的工具你们会打吗?”

答：“样样会。要打刀、斧、锄、锹、斗长鼓等都是我们的拿手好戏。”

[师公开大门让铁匠进屋。铁匠进屋后，将牛角作风箱，铜锣作铁墩，诰作铁锤，香炉作灶，水碗作水桶。打铁的顺序是：安炉、祭炉、拉风箱、打铁、砍树、锯木量木、斗长鼓等动作。边做动作边说笑，场面活泼热烈。

师公手拿芽筒向外，用暗语喃架桥法说，吾师手持铜刀利斧，拔铺拔铺，东拔去，南拔去，西拔去，北拔去，中央四方五位拔去，上不拔天，下不拔地，拔到龙城大庙，连州大庙，行平大庙，伏灵大庙，伏江大庙，厨司大庙，扬州大庙，架起一百二十步光板桥梁，光光亮亮，承接圣王回头转面，相邓（瑶族宗教专用语，意“帮助”）家主色角歌堂良愿，中厅头上，承接大王下马来。]

铁匠歌

桃花洞头请铁匠，铁匠担炉随路来，

家主声声还良愿，打刀修路接神来。

三百斤铁打张斧，又添二百打张刀，
出世凡人使不得，托把修山修路神。
三百斤铁打张斧，又添四百打张锹，
出世凡人使不得，托把修山造路神。
三年四岁老斧钝，托下江边石上磨，
三磨四磨成口摘，托下平田收早禾。
隔山请神修山路，隔河请圣架龙桥，
置造龙桥过大海，好石磨刀修路遥。
隔山请神修大路，隔河请圣置龙船，
置得龙桥过大海，好石磨刀修路圃。
东山修上南山岸，西山修上北山头，
路逢石壁郎铲过，路逢大海架龙桥。
四山岭头砍塞板，斧飘石头莫怨天，
斧飘石头妹莫怨，砍板架桥接圣王。
鲁班执剑弹琵琶，背上琵琶断木青，
手拿三都墨斗子，一修线丝定阴声。
鲁班执剑弹琵琶，背上琵琶断木珠，
手拿三都墨斗子，一修线丝定阴珠。
……①

事实上，在整个三天三夜“还盘王愿”仪式中，包含着各种不同形态和意义的表演，也包含着甚至在戏剧学范畴仍无法归类的剧种，或“类戏剧”（戏剧的构成要素并不完整或不清晰的表演）；但表演则是可以确认的共性。我们无法证明仪式中所表演的内容是否具有“历史存在的真实性”，不过我们可以深切地感受到“现场表演的真实性”；我们无法以经院式的知识样式来划分表演的“前台/后台”，我们却分明看到具有充分表演特征及戏剧效果；我们也无法准确地区分“演员/观众”的界线，却看到他们按照仪式传承下来的规则共同参与了演出。

象征：仪式的符码及构造

仪式中充满了象征符号，或者干脆地说，仪式就是一个巨大的象征系统。

---

① 张声震主编：《还盘王愿》，广西少数民族古籍整理出版规划办公室编，（内部资料）2000年，第291页。

《象征词典》是这样解释仪式的："基本上说，每一个仪式（rite）都是象征化并再生产出其创造性。所以，仪式与象征的机能紧密地联系在一起。无论是那些缓慢运动的仪式（ritual），还是所有个性化的仪式（ceremonies）都与超越运动的节奏联系相结合；同时，每一个仪式都属于一种聚合，即受到力量和类型的深刻影响，仪式的功能来自于不同的力量和这些力量相互交错所发生的权力表达。"① 象征主义仪式大师特纳把象征符号当作维持一个社会的机制，而象征是仪式的最基本构成单位，它在社会结构中具有行动上的操作能力，并成为社会向某一个方向行进中的积极的动力。② 所以，任何的仪式研究都不会放过对仪式中的象征符号的详细观察、深入理解和深度描述。

仪式本身具有明确的叙事功能和目的，但是观察者、调查者和研究者在面对仪式的时候也会表现出相应的视野和视角，也具有相应的解释权力。研究者自然也可以从某一些特殊的角度对仪式进行分析和解释。特纳在归纳仪式中的符号表达范围的时候曾经总结了三个研究者基本的表述功能和范围：1. 注释性的符号功能（the exegetic）；2. 使用性的符号功能（the operational）；3. 位置性的符号功能（the positional）。注释性的符号功能包括调查者和研究者对仪式中的行为者所表现出来的在仪式系统中的行为进行解释；比如仪式中不同的年纪、性别，在仪式中所充当的角色、地位、知识背景等。它们无不具有特殊的意义，需要研究者对其进行解释，特别是将它们置于某一个特殊的社会群体和地方知识体系中去进行解释。使用性符号的功能范围是指研究者对仪式中的符号的使用以及它们的意义，特别是它们在仪式中被格外凸显的价值，包括姿态、表达方式、情绪、主事者咏唱的方式、使用的语言等进行观察、询访和判断。至于位置性的符号表述功能和范围，主要指观察者和研究者发现在仪式中符号与符号之间的关系和位置感，以便寻找其不同符号来源和意思，既将仪式中的符号集体表述视为一种特殊的语境，以确定符号之间相同和相反的组织关系以及不同的符号所组成的格局。

每一个仪式群里面都有一个核心（nucleus），比如在一个"主干仪式"里面，分支仪式 A、B、C、D……虽各有独立的含义，仪式程序也各自一体，但这些分支仪式都围绕着主干仪式中的符号核心，——仪式的主旨便是通过这一核心

① Cirlot, L. E., *A Dictionary of Symbols.* (Trsns. By Sage J.) New York: Philosophical Library, 1971, p. 274.

② Turner, V. W., *The Forest of Symbol: Aspects of Ndembu Ritual, Ithaca.* New York: Cornell University Press, 1967, pp. 57 – 60.

价值体现出来的；而那一系列的分支仪式又都或远或近地围绕着同一个核心意义的表述，形成了一个在主干仪式主题表演和表达下的完整的符号结构，它可以被形象地比作一个“齿轮”（a ratchet wheel），整个仪式语境形同“齿轮”的凹凸关系，整个齿轮在运转过程中都围绕着一个被引导的“核心”，而这个“轮子”也就成了符号的中心意义，而其按照一定程序周而复始地运转只是表象上仪式进程的表演而已。仪式主题才是主导整个仪式运行的基本动力。①

比如在瑶族的“还盘王愿”仪式的整个展演过程，通常要不间断地延续数天。整个仪式中间又包含着众多不同的“分支仪式”，诸如“挂灯仪式”（瑶族“度戒”之一种。“度戒”在瑶族，特别是盘瑶、勉瑶支系中，具有“传教”之意义，大致上“度戒”又可分为四个等级：挂三台灯、挂七星灯、度三戒和度四戒等，“度戒”含有成年仪式及成年礼的不同等级的含义）、“安龙仪式”（含有安稳祖宅“龙脉”的含义）等为数众多的分支仪式共同组成，其中有些仪式可以独立进行，说明它们各自有着完整的指示含义和程序。但如果这些分支仪式被安排在“还盘王愿”仪式进行的话，便都围绕着与“向盘王许愿”（一般在年初举行）和“还盘王愿”（集中在岁末由师公通过“选吉时”仪式而定）这样一个基本的主题进行。

既然一个重要的或重大的和复杂的仪式会出现多种更小的仪式围绕一个主题结构的现象，其结构又都具备所谓“二元对峙”（binary opposition）的基本要件表述，有的时候，这一要件表述在整个复杂的仪式结构当中可以表现为类似于“符号介体”（complex of symbol vehicles），因为在这类仪式当中，围绕着同一个主题会出现不同层次的象征表述和意义，其中有主要的、次要的、再次要的等等。② 这些不同的层次的符号构造既围绕着同一个主题结构，又要对各层次相对独立的仪式表述和意义负责。比如在“还盘王愿”的重大仪式结构里面，“还盘王愿”之名便可视为同一仪式的主题和主旨；长达数天的仪式都围绕着这一主题结构。但是，在同一个主题仪式里面又会出现许多各自相对独立，包括意义独立、程序独立、活动独立一体的部分，比如“挂灯仪式”、“安龙仪式”等等。它们可以放在“还盘王愿”仪式中进行，亦可以独立进行。而当它们被放在

---

①② Turner, V. W. “Symbols in African Ritual.” [1973] In *Science* vol. 179, or in Lehmann, A. C. and Myers, E. *Magic, Witchcraft, and Religion: An Anthropological Study of the Supernatural*, California: Mayfield Publishing Company, 1985, pp. 55 – 63.

“还盘王愿”里面时，其各自独立的仪式意义在整个“还盘王愿”仪式的符号结构就成为相对次要象征指示，它们在整体结构中属于一种特殊语境中的“亚类仪式文本表述”，并与整体形成了一种由“符号介体”勾连在一起的完整的结构秩序和格局。

我们强调仪式的符号整体构造的时候不能忘记另外一个基础性的部分，即任何具有民族性的符号表述体系都与那一个民族特定的认知体系有关。人类学中就有一个专门从事认知系统的分支——认知人类学。认知人类学的主要任务在于致力回答两个基本的问题：1. 对某一种文化类型中的人民来说哪些物质现象是重要的；为什么那些物质现象会被认为是重要的；当然，这也必然延伸出对应性的问题，哪些物质现象是不重要的，为什么？2. 他们如何与这些物质现象建立起认识上的关系？认知体系是一个极其复杂的系统，它是指示某一种传统文化之所以是“这样”而不是“那样”的根本原因。而某一个民族的认知又由最为基本的分类制度联系在一起。

道格拉斯认为，分类包含着对事物的界定，界定又会产生出对定义的模糊性，而模糊性又使人们对同一界定的多种认识的可能①。然而，在具体的仪式场合里面，分类经常可以把我们带入到一个必要的观察、分析和解释方向。比如在一个仪式里面，对某一些动物作为牺牲的选择和认定与那个特定的民族或族群的认知体系就有着直接的关系。因为每一个民族或族群都会在根据该民族或族群对动物的基本分类原则来确定牺牲。“对动物的分类有三种基本的标准：1. 根据动物的外在特征进行分类；2. 按照动物的生活习性进行分类；3. 根据它们的行为举止进行分类。”② 而认定动物的这三个基本的属性和特征进行界定又必须服从所属民族或族群的整体性认知体系的原则。

既然人类意识到自己已经与动物有了“类”（mankind）的区别，就必然会在认知分类上强化二者的差别。人类学自然也就有了关于“动物性”的基本视野和分析态度。自涂尔干之后，关于社会行为的价值评价，如“神圣/世俗”等构成了社会人类学研究对象上的一种价值尺度。尤以列维－斯特劳斯的《野性的思维》和玛丽·道格拉斯的《洁净与危险》为代表，它们都在着意强化动物“类”之间的差异。虽然两位人类学家在理论上、学术旨趣上、学术风格上存在着很大

①② Douglas, M., “Taboo.” In Cavendish, R. ed. *Man, Myth, and Magic.* London: BPCC/Phoebus Publishing. 1979. p. 270.

的差异，但他们在“二元对峙”原则下对社会结构的态度有相当共识。比如《洁净与危险》的学术原点建立在“污染”与“忌禁”之上并由此引出来的学术思考。将“原始人”和“现代人”作宗教态度上的分野之后，为了理解污染和禁忌，道格拉斯认为首先有必要检讨我们生活中的“脏/净”的概念；虽然避免肮脏对我们而言与其说具有宗教隐喻，还不如说更接近个人的卫生习惯和美学意义。然而，在我们的文化当中，它所扮演的角色与原始文化中的禁忌仪式极其相似，因为“肮脏其实是一个社会系统和秩序及事物分类的副产品（by - product）”[①]。这样，禁忌便成为了保护纯洁、划清界限、抵御入侵的分类设障。而这样的功能之于社会系统原来就有着传统上的经历和经验。

在有些特别隆重的纪念或祭祖仪式中，某一类特别的动物，甚至是同一类中某一头特别的动物具有“被指认”为牺牲的情形。比如在瑶族的“还盘王愿”仪式中，猪是确定为牺牲的动物，同时，“那一头”被实际仪式用作牺牲的猪则是在“许盘王愿”时就开始精心圈养的。由于从“许盘王愿”到“还盘王愿”至少要间隔大约一年时间，所以，那些“许盘王愿”的家庭便会将“被指认”的那一头猪的圈养与整个“还盘王愿”仪式结合在一起，因而，也成为与瑶族祖先“盘王”交流与交通的一种表达。“那一头”经过精心圈养的猪也就在“还盘王愿”的仪式中成为不可缺少的牺牲。它也自然构成了仪式活动整体的一个有机部分。

二、自然及神话历史叙事与“还盘王愿”仪式的关系

瑶族生存与生态环境的关系

瑶族是一个迁徙性的民族，更具体地说，是一个游耕的山地民族。传统瑶人的生活方式是“各以远近为伍，刀耕火种，食尽一山，则移一山”。一种统计认为，今天世界上有瑶人 170 万。瑶族支系多达 30 余种。[②] 一说瑶族人口达 230 万。[③] 虽然迄今为止我们无法确认一个瑶族准确的统计数字，特别是这几年又出现了新的瑶族自治县（如广西的恭城县），瑶族人口又有所增加。但瑶族主要生

---

① Douglas, M., *Purity and Danger*. Harmondsworth: Penguin Books, 1970, p. 48.

② 彭兆荣：《欧美优勉瑶的社区发展与现代化》，载《瑶学研究》第二辑，广西民族出版社 1992 年版，第 117 页。

③ 张有隽：《人类学与瑶族》，广西民族出版社 2002 年版，第 2 页。

活的自然环境还主要集中在山地。诚如日本人类学家竹村卓二所说：“从中国广西到越南北部的山间地带，瑶族展开移动的生活状况……根据各个地域的自然环境和社会条件，在文化生态学方面，选择着不同类型的适应形态，这就给支系的划分带来了重要的条件。”① 特别是“过山瑶”这一瑶族最有代表性的瑶族支系之一，他们虽然在今天的分布上地理很远，但都操同一种语言叫“勉语”，因而也叫“勉瑶”。而所谓“过山”，其实就是根据他们的居住环境而称的——意指那些奔走在山野里的瑶人。虽然在瑶族众多的支系中名目繁多，由于本文主要对过山瑶，具体地说是广西贺州八步区贺街镇联东村的盘瑶进行调研，所以只限在这一地方的一个支系。

盘瑶的这种基本生态环境在以下几个方面表现出比较一致的特征：

1. 从历史典籍上可知，大约在十二三世纪间，由于汉人势力的扩张，迫使瑶族向西南山地迁移。而山地的特殊环境，致使瑶族支系趋向于小规模化，而这些人数不多的瑶族小支群又由于自然环境的封闭，使他们很难与他们民族、甚至是瑶族的其他支系往来。他使他们在相对较小的范围内保持着自己较为原始的生产、生活方式，也保持了相对“原生”的文化传统。像“还盘王愿”这样的仪式也就得以完整地保存和保留。

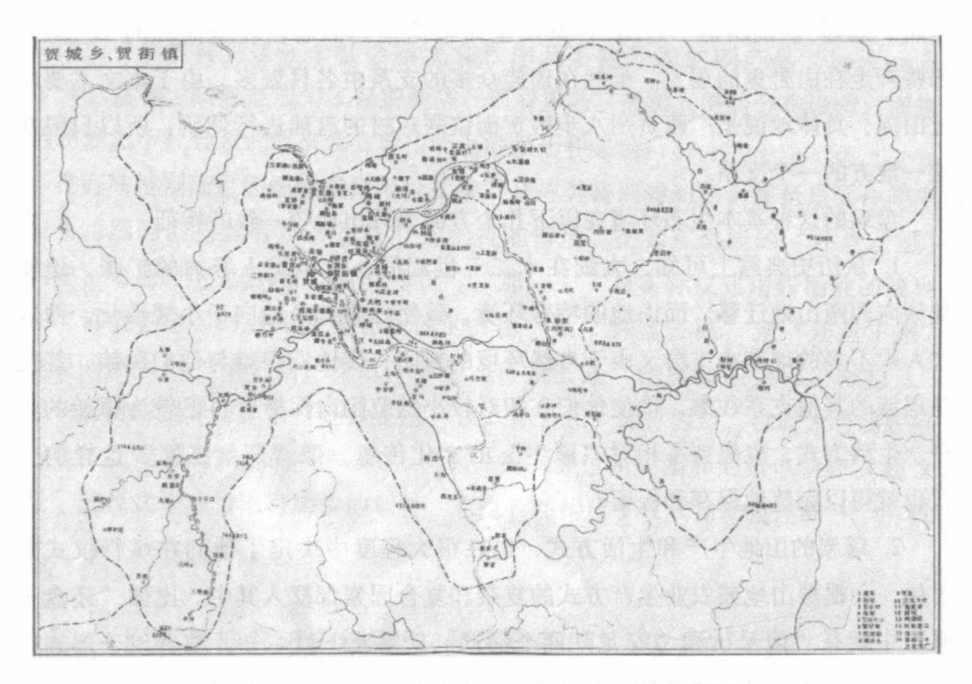
2. 瑶族的山地生产和生活方式，也在很大程度中决定了他们在举行仪式的时候，会根据山地兼农业生产方式的复杂和复合因素都糅入其中。比如“还盘王愿”中就有“请禾”和“安龙”两个活动。从字面上就可知，前者属于瑶族进入农业生产活动以后的产物，后者则更多地表现出对宅居与其相关的“山脉”（龙脉）之间的依存关系。

3. 瑶族的山野环境比较闭塞，因为较少受到外来文化影响和冲击而使自己的文化传统得以保持。而且由于小规模的人群聚集，使村寨内部容易保持相对统一的文化认同。“还盘王愿”仪式的经久性在很大程度上确认着盘瑶内部完整而共同的盘瓠崇拜和宗教信仰。“瑶族宗教信仰的特质之一是崇拜盘护（盘瓠）。将盘护视为民族的共同始祖、视为王、视为民族英雄、视为大保持神。（瑶人）每到一地要建盘王庙，立盘王神位，每到一定时候要举行‘跳盘王’活动作为区

---

① ［日］竹村卓二：《瑶族的历史与文化——华南、东南亚山地民族的社会人类学研究》，金少萍、朱桂昌译，民族出版社2003年版，第8—9页。

分是否为本民族成员的重要标志。"[①] 事实上，在我看来，虽然所有的瑶人都在一个人群共同体之中享受着共同的"瑶族"的名称，[②] 但在同一个名称下的人群共同体中的差别是非常大的，不同支系之间经常并没有共同的文化认同和资源共享，其中一个主要原因正是自然生态既阻隔了相互间的交流，又使一些传统的文化（仪式）得以传承。



图表4　贺州的自然与人文生态概貌：贺州市贺街镇地图

（一）自然形貌

贺州市位于广西壮族自治区东北部，北纬23°39′0″至25°09′0″，东经111°05′0″至112°03′0″，东与广东省清远市、肇庆市毗邻，至广州316公里，至深圳、香港、澳门500公里左右。北连湖南省永州市，西至桂林市217公里，南至梧州市160公里，是湘、粤、桂三省（区）的结合部，背靠大西南、面向粤港澳；位于贺江上游，萌渚岭南麓，从史前时代起一直居岭南与中原的交通要津，又扼粤、湘、桂边区交往的关口，有着"承东启西"、"三省通衢"的区

① 张有隽：《人类学与瑶族》，广西民族出版社2002年版，第79页。

② 彭兆荣等：《文化特例：黔东南瑶麓社区的人类学研究》，贵州人民出版社1997年版，第5页。

位优势，是大西南东进粤港澳最便捷的出海通道。2002 年 7 月经国务院批准，撤销贺州地区设立地级市，辖八步区、钟山县、富川瑶族自治县和昭平县三县一区，总面积 11855 平方公里，总人口 210 万；其中市区面积 15 平方公里，人口十多万。

贺州市历史悠久，地理位置十分重要，是一个正在崛起的新兴旅游城市，有着“粤港澳后花园”的美誉。地势大致是北高南低，五岭山脉的萌诸岭、都庞岭在地区的东北边缘，地形属桂东南丘陵区，地域面积 11855 平方公里。属亚热带南部季风气候，具有气候温和，光照充足，雨量充沛的特点。年平均气温 20°左右，年平均降雨量在 1641—2000 毫米，无霜期 328 天。

贺街镇位于贺州市八步区中部，八步盆地东部，地处半山区。主要山岭有水井岭（海拔 957 米）、老玉顶（海拔 848 米）、将军顶（海拔 878 米）、瑞云山（海拔 909. 7 米）、石羊山（海拔 774 米）等。临江从镇西北部的五协村入境，经东莲、香花、农场、西南等村，至大鸭村的浮山与大宁河汇合；大宁河从镇北部的三凤村入境，经东球、新坪、寿峰、双瑞、白沙、龙扬等村，两江汇合后，南流 5 公里出境。土壤为黄红壤土和冲积土。全镇面积 51824 亩，耕地面积 46393 亩，其中水田 30836 亩，旱地 15557 亩。水利设施有新峰大坝、南木、龙马等水利；沿贺江及大宁河有抽水机站 15 处，灌溉农田 2. 3 万亩。

联东村位于贺州市八步区贺街镇东 18 公里，共有 14 个自然村，224 户 1425 人，其中瑶族 1100 人，其余为汉族。耕地 1237 亩，另外为山林。联东村属南岭丘陵地区，最高山峰为海拔 878 米的将军顶，整个村位于海拔 800—4001 米之间的山区，其中石黄自然村处在 600 米以上的山区。整个山区坡陡谷深。年均气温 20. 1°C，年降水量为 1682 毫米，无霜期为 299 天。

贺州地处广西壮族自治区东部，主要包括富川瑶族自治县、钟山县、昭平县和八步区，是 21 世纪初刚刚成立的地级市，为湘、粤、桂三省交界地。该区面积 11818. 2 平方公里，现居住着 19 个民族，210 多万人，以汉、瑶、壮为主，境内有瑶族自治县、瑶族乡、壮族乡，民族、族群分布十分复杂。根据 1990 年第四次全国人口普查资料统计，居住在贺州境内的有 1806754 人，其中汉族 1525176 人，瑶族 207375 人，壮族 77034 人，其他少数民族 1624 人，各少数民族人口占人口总数的比例为 15. 83%。① 而且，汉族人口中，保留自身特色和习惯

① 贺州市地方志编撰委员会：《贺州市志》，广西人民出版社 2001 年 8 月。

的又分为许多族群，如本地人、客家人、广府人、都人等等，尤其是客家人，达471000多人。

地形、气候、水文、土壤、交通条件等都是影响人口分布的自然因素。一般说来，地势平坦、气候温和、土地肥沃、交通比较便利的地区，人口密度就大；反之，地势崎岖，气候恶劣，土地贫瘠，交通不便，环境闭塞的地区，人口密度就小。贺州各族群的人口分布，基本上遵循这一规律。但是，作为民族来讲，在具体分布的地域上，因受历史上政治因素的影响，又存在很大差别。从整个区域来考察，汉族人口大多数居住在沿江、沿公路等地势较为平坦的地方，所谓“民人（指汉族）在中央，瑶人住两旁；富川立城好，两边白水流”。这首歌瑶不仅反映了富川县瑶、汉民族的分布情况，而且基本上概括了整个贺州区域汉族与其他少数民族的分布情况。然而，即使是同一个民族，不同族群间的分布也存在很大差别。汉族的客家族群，占据着八步、沙田、黄田、贺街、公会、望高、西湾、樟木等乡镇比较肥沃的小盆地；本地人、梧州人、广府人等同其杂居或在周围。瑶族以山地、丘陵为主，壮族处于瑶、汉民族之间，或与两者杂居。从整个地区来划分，90%以上的乡镇都有少数民族居住。瑶族以富川白沙、莲山、新华、福利、石家、柳家、油沐；八步区黄洞、鹅塘、沙田、大平；钟山花山、两安；昭平仙回等乡镇为主。壮族则以钟山清塘、八步区南乡、鹅塘为主。从具体的村落来考察，各少数民族村落绝大多数与汉族杂处，即便是富川瑶族自治县，尽管瑶族人口占总人口的47.35%，但瑶族人口占全村人口50%以上的村庄仅有350个，而汉族人口占全村人口50%以上的村庄则达到384个。如果再到具体的村寨进行考察，则会发现相当部分的村寨是汉瑶、汉壮或者瑶壮、瑶汉壮共居一地。这种“大杂居，小聚居”的民族分布格局，以及少数民族以山地、丘陵为主要居住地的特点，决定了少数民族必然要与其他民族发生频繁的交往关系，只有通过同其他民族的交往，才能获得更大的生存空间和发展机遇。

（二）历史沿革

贺州古称临贺。从汉武帝平南越建临贺县算起，迄今已2114年。汉元鼎六年（前111），汉武帝在700里贺江流域密集地设置了谢沐、冯乘、富川、临贺、封阳、广信六个县治，其中有四个县治划归或并入现今的贺州市属地，谢沐县遗址距贺州市边界也仅十多公里。贺州自汉以来作为郡县制的治地经历了13个朝代，两千多年的历史，成为了潇贺古道上的政治、经济和文化中心，特别是自秦

汉至六朝时期，更是中原与岭南经济和文化交往的前沿阵地，南北之间频繁的人流物流，使贺州拥有了深厚的文化积淀。

从西汉元鼎六年（前111）至1952年9月的两千多年，贺街镇一直是临贺县、临贺郡、临庆国、贺州、贺县治所。故其别称有贺县城、贺县街、贺城等。中华人民共和国成立后，从1949年11月至1954年2月，称“城厢镇”，属城厢区（亦称“南岳区”，后称第一区），1954年2月改为直属镇；1958年9月并入贺城人民公社；1961年5月为贺城区辖镇；1962年5月，恢复为区级的直属镇（公社）。1984年8月，撤销公社，称“贺街镇”；1987年3月，贺城乡与贺街镇合并称“贺街镇”。1989年辖3个街道居委会和24个村公所、53个村委会、484个村民小组。交际操西南官话、粤语、客家话。

联东村1952年为联东乡，1958年为联东大队，1984年改为联东村。联东村的瑶族为盘瑶，操优勉语。当地汉族自称本地人，操本地土语（又称“梧州话”）。

（三）瑶族风情

由于贺州地理上的重要性，历史上就有“潇贺古道”之称，是多民族、族群和人群以及各种货物交流与交汇的地方；也成为瑶族重要的聚集地。历史上，不论是从哪个方向迁徙的瑶族，有不少都经过贺州，因此，贺州瑶族虽然基本上都是盘瑶系统，但因来自四面八方，因而他们在称谓、服饰、风俗习惯等方面有一定的差距，比如在贺州所辖范围就是盘瑶、土瑶等不同支系，相邻的广东连南等地有八排瑶等。不过，他们大都有过盘王节的习俗。

贺州盘瑶男女青年的婚恋向来比较自由，一般是自行选择。但从恋爱到结婚过程却有长期以来形成了的一些比较独特的婚俗，如定亲家、串亲家、讲亲家、拜大堂、送亲家等。

贺县盘瑶的服装与服饰样式多，装饰奇特，但都具有丰艳华丽，光彩照人的特点。更为奇特的是，国内各地瑶族男服装一般都比较单调，唯独贺州瑶族男子服装却可以与女服装相媲美，联东村瑶族男子的长衣叫“累冲”，其前后衣角和襟上都有大块精细艳丽的桃花作装饰，并在长衣外再穿一件超短衣以作衬。他们还讲究头饰，也与瑶族妇女一样喜爱背一两个瑶锦袋作装饰。

笔者所调查的“还盘王愿”仪式是在贺州市八步街的联东村（见图2）。



图2　石黄自然村隶属于广西贺州市八步区贺街镇联东村，是此次田野点的所在地

联东村位于贺州城东18公里，地处山区，崎岖难行，笔者数度前往调查的主要交通工具是当地的摩托车。联东村有11个自然村，共130户，979人，其中瑶族773人，余为汉族。耕地区1237亩。1952年为联东乡，1958年改为联东大队，1984年改为联东村。此次还盘王愿是在联东村的石横寨，是一个杂姓寨，有盘、王、李、赵、冯等；共22户，130人，一律为过山瑶；由于其女性服装头饰有"尖头"，地方俗称"尖头瑶"。

"还盘王愿"仪式与神话的关系

在人类学仪式研究谱系中，仪式与神话历来无法截然分开，无论是从历史的发生形态的角度透视，还是在人类学研究领域的解释当中都是如此。与仪式一样，神话素来构成人类学知识谱系中的一个不可或缺的历史性内容。人类学与"仪式/神话"的知识背景彼此渗透、互动已属常识。与此同时，也有一些人类学家注意到了神话与仪式关系似乎并不那样的一致和密切。有例子表明，某些民族的神话非常之多，仪式却少得可怜；例如生活在南非卡拉哈里沙漠地区的游牧民族就是如此。相反，爱斯基摩人有着很丰富的仪式，相对应的神话却并不多。就这一点而言，将二者完全视为一个单位性整体似也有不尽周延之嫌。克拉克洪的

主张比较灵活且不拘一格。他并不像一些学者那样将神话与仪式捆绑在一起不能须臾分离，而是认为二者趋向于在一起进行表述，却不妨碍它们可以独立存在。他也不同意当神话和仪式同时在一起的时候必须对同一桩事由作表述，二者可能分别作各自的表述，而只是对同一件事情形成互动关系。[1] 克拉克洪对神话、仪式的主张可以说体现了人类学"解释"成分，具有浓郁的现代气息。无论如何，神话和仪式作为人类学研究的原初性"知识资源"在具有功能性、操作性、工具性意义的背景下被同置一畴，并在此基础上形成、成长起来的"神话—仪式学派"（Myth – Ritual School）蔚为大观。

瑶族的族源以及"还盘王愿"（祭祀盘瓠仪式）与一个"神犬"的神话故事紧密地结合在一起。这个神话叙事悠久而复杂，并具有跨民族的特点。以时间而论，迄今发现最早收录此神话传说的是东汉的应劭。由于所涉及的民族、时间、区域、版本、方式不同，故事的叙述显得迷雾重重。在汉籍文本、瑶族的文书（瑶族自己没有文字系统，而是凭借汉字以及一些瑶族土俗字的糅杂）《评皇券牒》（包括同一故事的异名文书，如《过山榜》、《过山引文》等）以及瑶人口头传说之间出现大量的变形与变体。今天仍有不少瑶族支系定期举行"还盘王愿"等盛大仪式也直接肇始于同一个神话故事的诠释和记忆。因此，我们选择这样一个神话传说和仪式活动作为历史民族志研究的案例，通过它，可以清晰地看到历史上复杂因素对同一个"社会叙事"的记录和记忆。

事实上，"神犬"故事本身并不艰涩，情节亦显得简单。我们不妨在此作一个大致的引述和勾勒。从现存的汉籍中，最早记录盘瓠（槃瓠）神话的主要在《后汉书》的《南蛮西南夷列传》上有关犬作为长沙武陵蛮祖源的神犬祖先神话。

> 昔高辛氏有犬戎之寇，帝患其侵暴，而征不剋。乃访慕天下，有能得犬戎之将吴将军头者，购黄金千镒，邑万家，又妻以少女。时帝有畜犬，其毛五彩，名曰槃瓠。下令之后，槃瓠遂衔人头造阙下，群臣怪而诊之，乃吴将军首也。帝大喜，而计槃瓠不可妻之以女，又无以封爵之道，议欲有报而无知所宜。女闻之，以为帝皇下令，不可违信，因请行。帝不得已，乃以女配

---

[1] Kluckhohn, C., "Myths and Rituals: A General Theory." (orig. 1942) In Segal, R. A. (ed.) *The Myth and Ritual Theory*, Blackwell Publishers, 1998, p. 313.

槃瓠。槃瓠得女，负而走入南山，止石室中。所处险绝，人迹为至。于是女解去衣裳，为仆鉴之结，著独立之衣。帝悲思之，遣使寻求，辄遇风雨震晦，使者不得进。经三年，生子十二人，六男六女。槃瓠死后，因自相夫妻。织绩木皮，染以草实，好五色衣服，制裁皆有尾形。其母后归，以状白帝，于是使迎致诸子。衣裳斑斓，语言侏离，好入山壑，不乐平旷。帝顺其意，赐以名山广泽。其后滋蔓，号曰蛮夷。外痴内黠，安土重旧。以先父有功，母帝之女，田作贾贩，无关梁符传，租税之赋。有邑君长，皆赐印绶，冠以獭皮。名渠帅曰精夫，相呼为姎徒。今长沙武陵蛮是也。①

沿此神话叙述之原型甚多，如：

昔高辛氏有犬戎之寇，帝患其侵暴，而征不克，乃慕天下能得犬戎之将吴将军头者，购黄金千镒，邑万家，又妻以少女。昔帝有畜犬，其毛五彩，名曰盘瓠，下令之后，盘瓠遂衔人头，造阙下。群臣怪而诊之，乃吴将军首也。帝不得已，乃以女配盘瓠。经三年，生子十二人，六男六女。盘瓠死后，自相夫妻。其后滋蔓，号曰蛮夷。②

昔槃瓠杀戎王，高辛以美女妻之，不可以训，乃浮之会稽东海中，得地三百封之，生男为狗，生女为美人，是为狗封之国也。③

……

另一个与《后汉书》并称为两大神话故事来源的是《搜神记》，但仔细分析，很容易发现二者来自于同一个故事原型：

高辛氏，有老妇人居于王宫，得耳疾历时。医为挑治，出顶虫，大如茧。妇人去后，置于瓠蘺，覆之以盘，俄尔顶虫乃化为犬，其文五色，因名“盘瓠”，遂畜之。时戎吴强盛，数侵边境。遣将征讨，不能擒胜。乃募天下有能得戎吴将军首者，赐以千金，封邑万户。又赐以少女。后盘瓠衔得一

① 《后汉书·南蛮西南夷列传》“武陵蛮条”。

② （东汉）应劭：《风俗通义》。关于盘瓠之源出，请参阅吴永章《瑶族史》“盘瓠”传说渊源。

③ （东晋）郭璞：《山海经·海内北经》注。

> 头，将造王阙。王诊视之，即是戎吴。为之奈何？群臣皆曰："盘瓠是畜，不可官秩，又不可妻。虽有功，无施也。"少女闻之，启王曰："大王既以我许天下矣。盘瓠衔首而来，为国除害，此天命使然，岂狗之智力哉。王者言重，伯者重信，不可以女子微躯，而负明约于天下，国之祸也。"王惧而从之。令少女从盘瓠。盘瓠将女上南山，草木茂盛，无人行迹。于是女解去衣裳，为仆鉴之结，著独力之衣，随盘瓠升入山谷，止于石室之中。王悲思之。遣往视觅，天辄风雨，岭表云晦，往者莫至。盖经三年，产六男六女。盘瓠死后，自相配偶，因为夫妇。织绩木皮，染以草实，好五色衣服，裁制皆有尾形。后母归，以语王，王遣使迎诸男女，天不复雨。衣服褊裢，言语侏㒧，饮食蹲踞，好山恶都。王顺其意，赐以名山广泽，号曰"蛮夷"。蛮夷者，外痴内黠，安土重旧，以其受异气于天命，故待以不常之律。田作贾贩，无关繻符传祖税之赋；有邑君长，皆赐印绶；冠用獭皮，取其游食于水，今即梁、汉、巴、蜀、武陵、长沙、庐江郡夷是也。用糁杂鱼肉，叩槽而号，以祭盘瓠，其俗至今。故世称"赤髀横裙，盘瓠子孙"。①

瑶族的文书记录了同一个故事，只因过于驳杂，盘瓠的符号称谓有几种异名或异称。盘古、盘王和盘瓠在瑶族各支系的神话传说中都有出现，由于瑶族支系极为庞杂，三者的概念和指称出入较大。有三者为同一始祖说；盘王即盘瓠说、盘王非盘瓠；盘古即盘瓠说、盘古非盘瓠说；盘古即盘王说、盘古非盘王说等等②，偶尔也有瑶族支系并无盘瓠传说和祭祀仪式者，比如笔者曾经对贵州省荔波县茂兰瑶麓的青裤瑶（他称）支系做过调查，确认此支系并无盘瓠神话传说和仪式的流传。③ 再者，即使流传盘瓠传说的支系（以瑶族中的"盘瑶"系统，或汉藏语系苗瑶语族瑶语支的各支系为主，约占瑶族人口的70%）如过山瑶、平地瑶、排瑶、坳瑶、山子瑶以及多数印支半岛和欧美国家的优勉瑶（Yiu Mien）等所记所传同一个神话故事亦出入甚多。比如，瑶族文书《评王券牒》、《过山榜》等莫说叙述内容多有差异，单就文书的名目便有数十种之多。④ 瑶族文书绝

---

① （晋）干宝：《搜神记》按：汪绍楹样注本。

② 黄钰：《盘古盘瓠盘王辨识》，载广西民族研究所编《瑶族研究论文集》，广西人民出版社1992年版，第30—31页。赵廷光：《论传统瑶族文化》，云南民族出版社1990年版，第1—9页。

③ 彭兆荣等：《文化特例：黔东南瑶麓社区的人类学研究》，贵州人民出版社1997年版。

④ 《广西瑶族社会历史调查》1—9册，广西民族出版社1987年版。

大多数抄录于个人之手，且绝大多数存于个人或家族之内。不过，尽管我们无法找到一份瑶族公认的权威性文书，却不妨碍我们从诸多不同名目、不同记录风格、不同抄录方式、不同收藏人手的文本的比较中看到带有一致性的叙事主题、主体和主干。而且，其中的“文法”（grammar）是共通的，叙事是共同的，功能是共用的。为了与汉文本中同一个神话传说作比况，我们任意择瑶族文书之一转录于此：

过山榜

评王券牒，王猺（瑶）子孙执照，过山防身，永远蠲免身丁夫役。

评王券牒执照，过山防身，永远存照。

朕（理）忠（宗）景定元祼（一二六〇）十月二十一日，招抚瑶人，仍照前朝更新出给评王券牒。

评王券牒，其来久矣。瑶人根骨，即龙犬出身，身高三尺，毛色斑黄，意异超群之也。忽一日，评王龙颜大怒，意欲谋杀外国高王。召集群王计议，俱无人承应。惟龙犬名盘护（瓠），左右踊跃起身拜舞朝王，欢欣内外，无（忽）言语话答应，独言报主之恩，自有兴邦之志，不必群臣计较，何须[用]万马以行藏，欲之浩天之计谋，且看微臣之动静。评王听悉，欣喜非常。汝出此灵性之言，可有谋杀高王之计？倘去他邦，必有去之世（泄）情，身避防人之害，高王又岂之防物？只有海水滔滔，汝焉能横游千里，万顷洪波，又非一日可渡，虽然能浮游于水面，何以负之行粮？盘护（瓠）闻言，答应数句：人受一日之饥，犬当七日之饿，去外数朝，何须负载行粮，惟愿吾王敕赐圣旨，去数（是）不识（失）真言，吾当受命。评王大喜，取百味赐食之。汝有灵志之人，入（如）得功劳，朕将宫女配合。盘护（瓠）领旨敕令，受食百味，拜辞而去。群臣送出朝门，盘护（瓠）即（疾）走入（如）飞，身游大海，七日七夜惊（径）到伊国。时遇高王[坐朝]，亦且认得盘护（瓠）[是]非等[闲]之也。喜笑曰：大国评王有此龙犬，[不]能畜之，今游过海来投我国，乃祯祥也。左右臣僚举皆欢悦退朝。引盘护（瓠）被引入宫，将美[味]付之，爱惜如珠玉。美（每）坐朝，常念（令）侍侧。不却（觉）数日，高王不忘国[事]，游赏百花行宫，饮酒大醉，不醒（省）人事。盘护（瓠）存思报主之恩，发动伤人之口咬杀高王，捷取头级，复游回大海，飞走入朝内，伏卧殿前，污血堕地。

诸大臣僚慌忙扶之起身，并问道：汝系异物之类，却有大海之功劳，准奏吾王高高封赏。众臣僚又问：汝去他邦，如何得其所谋，如何得其所出？护（瓠）应言答曰：吾受高王爱惜如珠玉，常随前后左右之间。一日，忽遇高王酒醉，乘（趁）时得其所谋，走入（如）云飞，得其所［出］。众臣听罢盘护（瓠）详尽之言，俯伏金阶，启奏明君即刻升堂。评王升殿亲视高王头级，如（始）信盘护（瓠）之功劳，一身当万马之奔驰，一口兑万军之粮食，不用君（军）师之计，又何须元帅之封（锋）刀，殿（展）［动］刚（钢）牙，断杀高王大命。众臣惟愿吾主深深酬赏，合宜大小之褒封。评王念护（瓠）不辟（辞）大海之风波，但（且）［受］饥寒饿之苦，［功］劳非小，封势（世）龙（袭）依臣荣享国公之职。护（瓠）曰：吾岂能投（图）取荣华富贵，吾王有敕誓在前，今当受命。评王叹曰：尔念（恋）宫娥之丑（美）貌，传与天下之矣。朕亦出乎无奈。另择日期方可成配。且吩咐群臣，将高王头级焚化，取骨灰盛于瓦瓶之内，安埋刚（岗）山秀水之地，享［受］万人之祭祀也。又吩咐群臣将盘护（瓠）一身迟（遮）掩其体，用绣花［带］一条，以缚其腰，用绣花帕一块，以裹其额，用绣花裤一条，以藏其服（股），用袖（绣）花布一幅，以裹其胫，皆所（可）迟（遮）掩其身也。次日，方才吩咐宫女梳妆，插金戴银，乃是吉［日］良辰，招赘为驸马，即日宫中龙犬名盘护（瓠）是也，却［是］灵志之人，功劳盖群臣及大将军莫及也。宫女莫（不）敢违父之命，配合累结之中，交拜成婚。盘护（瓠）入宫，宫女相见只得依从，不敢违命。是时。宫中摆设王宴，以国婿相待。过后不觉数日父王安排车辆，举成（臣）三元（员），笃（督）立（力）夫五百名，抬金银二杠，布帛一十二柜，百般动用家具一幅（付），着鼓乐送夫妻入会稽山（浙江）内，许令男女即起造成屋宇居住，家（永）属深山藏身过去（世）而矣。另着奴［婢］二口，搬运柴水，饮爨饮食，使盘护（瓠）夫妻不得受苦。自后，父王［又］逐月差人送给银钱与护（瓠）夫妻食用。不却（觉）数年，宫女生育六男六女，评王闻之喜悦，传下［敕］只（旨），［敕］封盘护（瓠）为始祖盘王，六男六女为王瑶子孙，而惟（为）人道之初，皆许称王瑶子孙也。就安一十二姓，长男随父姓盘，其余姓沈、黄、李、邓、周、赵、胡、郑、冯、雷、蒋。敕令六男婚娶外氏之女为妻，以传其后；敕令六女［招赘］外氏之男为夫，以继其宗，乃为盘瑶十二姓之源也。男婚女配，繁衍宗枝（支），然后分居各爨，

承奉一十二姓香烟，开发一十二姓宗支，必有帛（绵）远之依（裔）也。正是树开千枝，如木皆本［乎根］，如水［之］分派，万派本乎源。而盘护（瓠）后世之子孙，虽蚁众皆出一穴，而出一脉所生养，可忘其本哉！盘护（瓠）始祖，虽受纳王室之禄，纳王宫女之姻，而有福德感非常也。奈何食如列（猎）山之味，终朝趣也（野），逐日奔山。自后不却（觉）出外数日，不期（见）归家，大男小女，出动成群，游（寻）遍各处山林，嗷嗷呼无应声，睸睸寻无形迹。后寻及终身。男女悲泣，扛护（瓠）回家。仍将花衣花帕，装束一身，入与木函。孝男孝女哀声不绝，忧奏评王痛惜前勋。评王准下丁属男女，莫违游（孝）道，依木封棺埋葬。绣斑衣一件，为送死之大事。敕龙犬盘护（瓠）为始祖盘王。生时有人性之灵，死后有鬼神之德，许令男女敬奉阴魂，描成［人］貌之荣（容），画出神德之像，广授（受）子孙之祭祀，永当敕赐高盟。自今许（以）后，一二年以庆，养活猪只成才（财），不许变卖。婚男喜庆，宰杀成牲，娶（聚）居（集）一脉男女，生熟百姓军民，将来迎散。遥（摇）动长鼓，吹唱笙歌鼓乐，务使人［欢］神乐，无（物）阜财兴。如有不遵作（者），阴中俭（检）点，不得轻恕，自干其罪。

敕令列布于后：

一准令王瑶子孙一十二姓，永属深山。评王券牒，发天下一十三省，万领（岭）山河，地名开冥（具）：会稽山（浙江）、中（终）南山（陕西）、峨眉山（四川）、清凉山（五台山、山西）、南岳山（湖南）、南山（湘、桂边境）、万阴（阳）山（湖南）、幽列山（广东）、五凤山（湖南醴陵、长沙二处）、天堂山（广西）、武当山（湖北）、九龙山（浙江、川甘边境二处）、大江山（未详）、中坪山（广西）、九溪山、十八洞、八十里山、三百星山（各地泛称山名）、东源山、西源山（广东）、梅花山、梅岭山（未详）、高粱山（广东）、摇头狮子山（广东）、五盖山（湖南）。天下一切山场田地，付与王瑶子孙耕管为业，营生活命，蠲免国［税］夫役，不敢（许）需索侵害。良瑶永管山场，刀耕火［种］。

一准［令］王瑶子孙发往会稽山，正是刀耕火［种］粟麦，活命安生。日后居住久远，人种（众）山穷，开枝分派，圣旨敕下，许各［自］出山，另择山场。途中逢人不作揖，过渡不［使］钱，见官不下跪，耕山不纳税。如有采（择）取［之地］，不俱（拘）所属乡源，离田三尺三锹，岸水不

上，各（乃）是王瑶子孙耕管为业。如有卿（乡）官势民，宽田大洞，由民家所管，山场则任从王瑶子孙安居度活。

仰呈评王券牒，所属州县府衙，后代时官，任便欧（区）处，安抚瑶人为营生之计。

一准令王瑶子孙之女，不许嫁与百姓为婚，于（如）违者，罚蚊子酢三瓮，开元铜钱三百贯，无节竹三百根，糠立（粒）金（作）绳三丈，鸡屎（尿）三斗，入官领纳。强夺王瑶妻女者，罪不轻恕。

一准令王瑶子孙居住山林，刀耕火种，营生活命，本分为人，无得惹祸生非，各守王法。如有不遵守者，送官治罪。

又给付王瑶子孙一十二姓名官品述于后：

一赐男姓盘名启龙，封助国公，食邑千户。

一赐男姓沈名贤成，封骑侯，食邑千户，补充尧［饶］州刺史。

一赐男姓黄名文敬，封光禄大夫，食邑三千户，本司侯（仆）射郎。

一赐男姓邓名连安，封贞（镇）国将军，补充尧［饶］州刺史。

一赐男姓周名文旺，封都尉，刺史，补充□□□□，王氏夫人。

一赐男姓赵名才昌，封定国公，尚书，都嘉［氏］夫人。

一赐男姓胡名进成，封都鲁将军，永［氏］夫人。

一赐男姓郑名广道，封野侯，食邑千户，本司侯（仆）［射］。

一赐男姓冯名敬忠，封定国知州，杨化（氏）夫人。

一赐男姓雷名元祥，封都鲁侍郎，□□□□。

一赐男姓蒋名朝旺，封经国知州，石氏夫人。

（缺一姓氏）

佑（右）仰钦定品名姓名门下大学士臣林光。

奉照议名信（姓）臣冯世瑞。

奉经国侯门下大学士臣罗道门。

奉护官司品大学士刘居正。

奉东门大将军金骑都尉臣谢思庞。

奉南门大将军飞下骑安臣门任。

奉西门大将军飞下骑安臣何临。

奉北门大将军、侍郎臣罗行。

奉中门大将军、节骑都尉臣卢节。

奉（给）事舍人臣刘光辉。

奉中大夫、知国事臣张令宗。

奉大谏将军、节度官臣李林。

奉金紫光［禄］大夫臣樊宅。

佑（右）仰敕旨如前许王瑶子孙浮游天下，乃是［助］国之人，与圣分忧，任从择山居住。

如字号券牒一道，付照除已备私须知照者。

朕（理）忠（宗）景定元禩（一二六〇）十月二十日出给准此。

评皇券牒，王瑶子孙执照，管山防身，永远［居住］深山。蠲免身丁［夫］役。①

（注：文书中的（）［ ］及斜体字为注辑者所加）

以上所列举者只是汉、瑶两族对同一神话传说文本化叙事的一鳞半爪，却足已瞥见二者在社会历史记忆上的差别。竹村卓二从这些故事的结构中寻找出以下几个基本的结构要素：

1. 作为蛮夷始祖的异类的不同寻常的出生始末以及隶属于中国古帝王的地位。

2. 为政治当权者建立，如获得感受中国政权的有力的外敌将军首级，并取得报酬，如公主下嫁，在这一基础上建立不同社会体系之间的交往关系。

3. 蛮夷各氏始祖（六男六女）的诞生和民族内婚。

4. 汉、夷划定文化界限，如特异的语言和习俗等等。

5. 居住环境（山地）的限定，采取分地而居的原则。

6. 从汉族政治统治者那里取得对身份和特权的保障，如山地自由使用和免除各种租税的权利。②

---

① 黄钰辑注：《瑶族史书〈评王券牒集编〉》，广西人民出版社1990年版，正本（古本）之三。

② ［日］竹村卓二：《瑶族的历史与文化——华南、东南亚山地民族的社会人类学研究》，金少萍、朱桂昌译，民族出版社2003年版，第215页。

我们同时看到，同一个神话故事在两个不同民族的文本叙事中所凸显的因素也发生了根本的变化：

图表 5

	汉族文本叙事		瑶族文书叙事
(A)	"高辛犬"的"蛮夷化"	——	"盘瓠—盘王"的"神圣化"
	（汉文本叙述中都为高辛犬号为"蛮夷"的部分）		（瑶文书叙述中的"蛮夷"改成了"盘王"的称号）
(B)	"高辛犬"的"他者化"	——	"盘瓠—盘王"的"他者我者化"
	（汉文本叙述中的神犬属于"非我族类"）		（瑶文书叙述中的盘瓠从来属于"评王—吾王"体系）
(C)	汉王施赏的"传说化"	——	"盘瓠"受赏的"敕令券牒化"
	（汉文本中汉王封赏停留于同一传说的层面）		（瑶文书叙述中评王敕令封赏并遗下《评皇券牒》）

从这个非常简约的排列中我们可以发现社会记忆中作为具体"族群单位"（ethnic units）的策略性质，这便是"历史记忆"的重要特征。在具体的族群单位面前，有些东西需要"遗忘"，有的东西需要"记忆"；而什么需要遗忘，什么需要记住，无不经过"选择"而做出。即使是同一个概念的功能和意义，汉籍与瑶书亦指涉迥异；令人看到类似于福科所说的"区分/拒绝"（division and rejection）原则。比如"莫瑶"之名称，在瑶族文书里，作为"国婿"的盘瓠因有功于朝，而被敕准其后裔永远免于徭役，故称"莫瑶（徭）"。然在汉籍中的说法就有不同，首次见于册籍者作如是说："有莫蛮徭者，依山险为居，历政不宾服，因此向化。"[①] 甚至更有完全出入者："不事赋役，谓之瑶人。"[②] 而宋周去非却有"瑶人者，言其执徭役于中国也"[③]。吴永章教授对此的解释是"前者指'生瑶'，后者指'熟瑶'"[④]。很清楚，无论于录于解，汉族对"莫瑶"皆存在"区分/拒绝"原则。

与同一个盘王神话叙事相映照，瑶族却以自己的认知加以解释，甚至依照自

① 《梁书·张缅传》。
② 《宋史·蛮夷列传一》卷四九三。
③ 《岭外代答·外国门下》卷三。
④ 吴永章：《瑶族史》，四川民族出版社 1993 年版，第 157 页。

己的解释行动着。特别在盘王祭祀仪式中存在着大量可备索考的信息和功能指喻。“还盘王愿”即属于典型的祭祀盘王仪式；盘瑶支系大都有各种类型的祭祀仪式。瑶族称祭盘王仪式为“做盘王”、“跳盘王”、“做堂”、“要歌堂”、“还大愿”、“搞愿”等，不同支系、亚支系因时间、地域、风俗而名称和形式略有不同；比如举行时间有的为三天三夜，有的则长达七天七夜。主旨却相同。除了瑶族文书有过记录，历史上一些到过瑶族地区的汉人对此亦有零星记录，如：瑶人“时节祀盘瓠”。（刘禹锡《蛮子歌》）“岁首祀盘瓠。”[①] 可见盘瓠的神话仪式化叙事具有广泛的时空性质和跨域、跨族的记录。

盘瑶的祭祀仪式主要有两类：家庭祭祀和村寨祭祀。在我看来，是以家族为单位的泛家庭祭祀，即以家庭为单位却超越家庭祭祀范围的村落行为；而且在祭祀仪式期间，邻近的瑶族村寨亦可前来观看、祝贺。就规模来看，有“大祭”、“小祭”之分。由于瑶族祭仪里面掺杂了大量道教和地方性民间信仰的因素，因此，伴有道教的内容和自然神鬼。祭祀仪式大致分为两部分：第一部分主要请诸外姓鬼神（非瑶族祖先）列位。通过施公作法，模仿盘王赐福，祈求来年风调雨顺。此间尚有各类示愿形式，杀猪祭神、谢圣送神，时间持续两天一夜。第二部分主要是瑶族请祖先神前来“流乐”（瑶语为“玩弄”的意思），各种请神、娱乐歌舞活动持续一天。[②] 本人所参加的贺（州）县的盘王祭仪甚至还看到了一些秘祭内容：包括两位师公模仿盘瓠神犬交尾以传瑶族子民的象征仪式。主要内容包含师公诵颂盘瓠的神奇伟绩，两师公持一红带，于地上翻滚，作交合状，嗣后主祭者口含酒水喷吐成雾状，象征生产出瑶人十二姓的原始意喻。还盘王愿祭仪伴有大量的歌颂和舞蹈，其中主要的功能有两个：一为传颂盘王护（瓠）国和瑶族始祖的神迹；二是祈求盘王庇佑瑶族子民。因此，还盘王愿仪式大都有由施公唱诵的“盘王护唱用”，主要内容即把《评皇券牒》神话传说以歌咏的方式唱出来。[③] 盘瓠的神话传说与盘王祭仪互渗互疏。

---

① 范成大：《桂海虞衡志》。

② 刘小春等：《桂东瑶舞探秘》，广西民族出版社 1992 年版，第 851—86 页；庄惠兰：《广西盘瑶还大愿仪式中的神圣与世俗》，《厦门大学研究生学位论文》（注：庄惠兰同学为厦门大学硕士，其盘瑶的仪式调查和研究主要由笔者指导）。

③ 《广西瑶族社会历史调查》1—9 册，广西民族出版社 1987 年版，第 294—295 页；苏胜兴等主编：《瑶族风情录》，广西人民出版社 1991 年版，第 251—266 页。

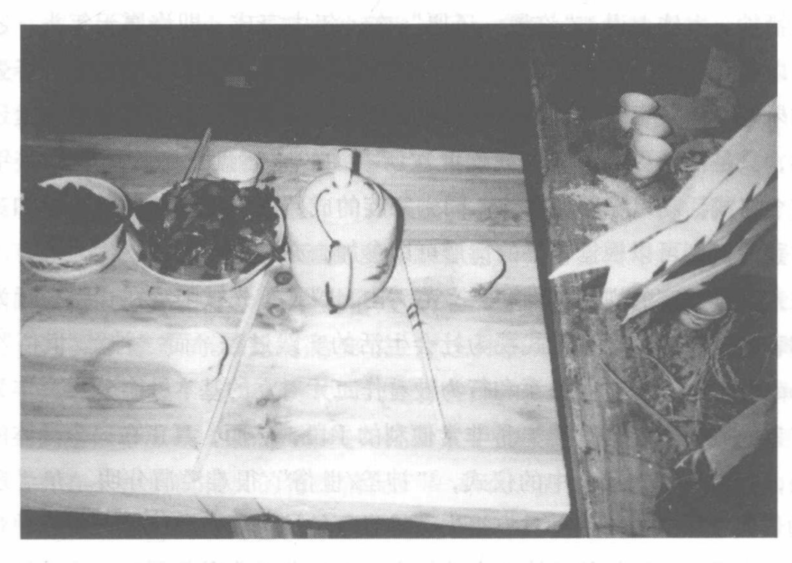


图 3　图中扎红带的筷子和旁边的酒杯为盘王所用

三、“还盘王愿”仪式的过程与展演程序的符号分析

仪式的“俗事/圣事”依据

所谓“还盘王愿”，事实上只是一个完整的仪式中的一个最重要、最为核心且具有独立表述的单位。以一个更为完整的仪式意义来看，“还愿”只是对“许愿”的一种“后续性仪式”行为和活动；换言之，没有“许愿”便无“还愿”之说。从意义上看，不许愿便不存在还愿；许愿在整个仪式的存在理由中表现为“原因”，而“还愿”则属于一个具有独立单位表述的“结果”。从仪式的过程来看，“许愿”是“起事之开头”，“还愿”为“表意性结尾”。从时间上看，许愿的仪式活动一般在“入春”的三月时节进行；具体在哪一天举行仪式并不固定，而要根据各个村寨、家族的实际情况，请师公择良时吉日。“许愿”活动大体因以下两种情形而行：一种是因耕种收成欠佳或畜牧饲养不好而举行，即满足人们最为基本的生产、生活上的生计祈求，所谓“五谷丰登，六畜兴旺”。另一种可能是因为家中遇到不好的事情，如亲人生病等，请求盘王保佑。许愿仪式较为简单，包括许祖宗愿、元盆愿、歌堂愿、帮元盆愿、帮歌堂愿等。仪式活动较为简单。在举行许愿仪式时，要专门为还愿仪式饲养一头猪；开春时喂养，入冬时便

可作为牺牲。大体上说，“许愿—还愿”在一年中完成，即许愿于年头，还愿于年末，以符合一个完整的周期轮回；但也可以拖延，可在次年、再次年……不过，如果同一年开春时许了愿，同一年冬天没有还愿者，次年开春原则上还要许一次愿，只是活动更为简单。我们此次所参加的“还盘王愿”即非同一年许愿者。整个仪式活动以家庭为单位。同一家族的成员依照规矩都要前来参加。至于同一村寨的人则可以根据自己的情形可以参加，亦可不参加。

在人类学研究的视野范围和意义范畴内，仪式首先被限定在“社会行为”这一基本表述上。涂尔干将仪式视为社会生活的实践过程，而“神圣/世俗”（the sacred and the profane）的关系和行为被看作二元对立的基本社会分类。作为一种分析工具，“神圣/世俗”是一种非常便利的手段，然而，真正在一个具体的社会仪式里，特别是东方社会中的仪式，“神圣/世俗”很难泾渭分明。在“还盘王愿”的仪式中，盘王是一种具有祖先英雄崇拜的神圣观念和价值，而这种观念价值却并不构成一种纯粹的信仰性宗教行为，它与世俗性事务不能分开。神圣成了人们世俗性事务的一种“理由”。比如我们可以清楚地看到，在“许—还盘王愿祭仪”中，酒是一种不可缺少的祭品和交流物。它至少包含着两种交流指示：一、作为祭祖的祭品（带有神圣的意味）；二、作为参仪者品饮和快乐的物品（带有世俗的意味）。酩酊大醉在民众宴饮中并不忌讳。在这个过程中，“交换”与“交流”熔铸于一体。莫斯在《礼物》一书中将物品的交换视为一种“总体呈献体系”。它涉及荣誉和信用，义务和经济利益。“那里的物质生活、道德生活和交换，是一种无关利害的义务的形式发生、进行的。同时，这种义务又是以神话、想象的形式，或者说是象征和集体的形式表现出来的。”① 酒在社会“总体呈献体系”里面充当着一种非常独特的角色。酒首先是一种“物”，但与其他一些物品的交换却明显不同，它交换的是一种特定社会传统中的人际关系和朋友关系。它更多地在于证明、确认或建立这种社会关系。其象征性隐喻意义比一般的物品更明显、更丰富。大量民族志材料证明了这一点。

但酒的交换意义有的时候又是规定性的，按照“神圣/世俗”的分类原则，在许多仪式场合中，酒除了作为祭献的必备物以外，它还经常成为“专属性的物质符号”，比如说在“还盘王愿”的仪式中，酒的祭献行为是由师公来完成的，一方面这种行为可以理解为具有与祖先神灵进行交流和沟通能力的人，敬酒构成

---

① ［法］莫斯·马塞尔：《礼物》，汲喆译，上海人民出版社2002年版，第7、63页。

了交流与交通过程的一个不可缺少的程序；另一方面，酒的物质符号在仪式场合中又成了“神圣”和权威的一个组成部分。虽然在整个仪式当中，所有参仪的人都可以饮酒，主人也会为所有参仪的人提供足够的酒水。但是，在“盘王宴席”中，一张专门为仪式打造的新桌子是专供盘王和师公们摆设的，那一双红带扎着的筷子和那一只酒杯属于“盘王”的，依次而下的酒杯则属于师公们的专属。任何人不可以入座，不可以饮用。酒的民族志表达具有社会秩序中的权威关系。如果说酒的文化包含着某种“神圣/世俗”的关系结构的话，那么其中的意义却不尽相同。人类学家李奇对此有话要说：“这种普遍的公式（按指“神圣/世俗”——笔者）引出了有关人类共同问题：各地的文化表面特征是否相同？我认为，对此问题回答应是‘否’。即使文化要素中的某些结构关系是普遍相同的，也总可能存在一些价值相反的特殊情况。”① 那么，酒的文化价值应当如何解读呢？一种有效的方法就是把它回归于“地方知识”（local knowledge）体系中的“民俗词汇”（folk vocabulary）来解读。换言之，在不同的民族志背景中，酒的文化语义各具特色。同样，在不同的仪式，或者同一个仪式的不同程序中的酒的意义各自并不相同。酒的民族志表达具有地方知识中特殊的民俗词汇意义。

“还盘王愿”仪式的活动程序

众所周知，仪式依靠着一套特殊的程序，它既是一种形式，也是一种所谓“传统”的认定指标。我们不妨可以从这样一个角度来理论“传统”：即在一个人群共同体内部大家习惯性地从事和进行着各种各样的活动。在某一时刻，某一时节开始进行家事活动，在某一时间和地点需要穿着什么服装，在某一场合可以做什么事情，某一个年龄段的人可以行使什么样的权利和责任，某一种社会性别的活动空间的特殊规定等。如果没有这些各式各样的形式，没有这些人群共同体认定的程序，便无所谓“传统”；它是特殊价值的凝聚和凝固体系，在这个体系中，任何内容和意义都无法脱离形式和程序而独立呈现。正如利奇所说的那样：“仪式的程序遵循着一个有序的、由传统所奠定的——‘这是我们的习俗’——形式。”② 从此，我们可以清楚地看出仪式程序和“形式性”之于仪式的至关重要性。

还盘王愿仪式的一般活动和程序主要包括以下几个主要部分：

---

① ［英］利奇：《文化与交流》，郭凡等译，上海人民出版社2000年版，第64页。

② 同①，第45页。

起事—请神—接圣开坛—上大众光—诏禾开仓—还元盆愿—请翁敬祖—游乐—盘王宴席—结愿散筵

各项活动包括的细节如下：

起事。准备阶段：还愿时间确定后，进行仪式的房主要做好以下准备工作：养好仪式所需祭献猪，买足纸钱、香、蜡烛、柴火以及一切仪式所需要的物质准备。请师：事先与要请的师公通气，定下师公名单和请师日期。还愿的家主要洗净手包盐信。第一封信用竹叶包生盐，内用一层白纸一小层红纸包好，外用一条红丝线包扎。包信时需按顺序排列，第一封信请第一名师公，包第二封信请第二名师公，依此类推。到师公家请第一名师公时，入门先递烟一支，燃烧一炉香，插在神台上，拜三拜，把信放在神台左边。请第二名师公时，其他程序一样，只是将信放在神台的右边；请第三名师公时，除其他规矩一样外，将信放在香坛的外面（外右边）。请厨：请厨用烟请。先请男厨，后请女厨。一般男女各请一名。请童女：分别请第一、二、三童女。请法按盐信包的顺序。到童女家请童女时，进门后仍要先给烟一筒，取出盐信插在中厅左边半壁上。请童男用烟请即可，不用盐信。按顺序依次请到。同村寨的人及左右邻居要请或通知到。仪式开始的前三天，男厨和女厨要到还愿主家进行各种准备工作，男厨办纸钱、纸马等；女厨备米、豆腐等各种食用菜。起事仪式开始即由师公主持，主要包括起程喃词，安扎喃词和起事喃词。

请神。诵咒变法水，清除人、物、畜等所带的秽气。跳铜铃舞、罡步舞请各路神仙到神坛就位，同贺盘王。宣读“上情意者”，把整个还愿内容向神仙通报。唱献花献果歌，表示主家的真心实意，祈求神灵保佑。这一程序含有浓厚的瑶族民间请客和迎接礼仪风俗。主要包括升香、诵咒、请圣、许祭兵愿、献花献果、上情意者等。

接圣开坛。其意为设宴迎接神圣。这种宴席与一般的不同，宴席只要糯粽和陈酒。主要内容是由后生歌唱贺神歌，跳迎神舞，使神与人同乐；通过歌舞颂盘王功德，描述各个神圣的形象、性格、作用等。通过对答的形式，传授制作神棍、瑶锦、罗带、糯粽等生产技术。主要节目包括罡步歌舞、耍乐耍笑、出兵贺年歌、开坛歌等。

上大众光。主要由还愿师拜请各人的师父，将其带入神界，按照不同的职责

进入开界、地府，引领阴间各路善神同贺盘王。节目有摆盏语、着装引神歌词。

诏禾开仓。瑶族民间崇信万物有灵，体附魂魄，禾苗亦不能外，只有禾魂附着，才能丰收。这一活动的主题就是祈求丰收。喷公在还愿主家门前架起云台，差遣兵将叩开天门，诚请最高神衹玉皇大帝降下云台，赐予主家十二姓禾魂。架起天桥，筑起大路，通到置粮王殿，诏回丰粮万担，来年五谷丰登，万人挑不完，千仓装不下。主要节目有：诏禾歌、词，打马歌、词，开仓喃词。

还元盆愿。“元盆”即圆满之意。还元盆愿是还盘王愿的第一个高潮，既有歌，又有舞。特别是歌，以生动的歌谣语言夸张地描绘人、动物、劳动工具和文字的形象特征。形象生动且便于记忆；同时又向后人们传授生产和生活知识。主要节目有：接歌、何物歌、清筵醮歌、运钱歌、祭盘王兵歌等。

请翁敬祖。“请翁”指请盘王。还元盆愿请各路神仙，而此程序独请瑶族敬奉的盘王等，是专门为盘王设计的一场戏。请翁场面布置非常壮观，剪有二十四或三十六种纸旗和图案。瑶族的剪纸艺术表现尽在其中。在童男童女的对歌中，把人带到一个充满爱的世界。主要节目包括：大愿请翁和小愿请翁。

游乐。就是开心作乐，是还盘王愿的重要部分。其内容是请四庙王，即龙城庙高王、连州庙唐王、行平庙十二游师、伏灵庙五婆、伏江庙盘王、五旗兵马及本家宗亲神到还愿宴观看人间子孙跳罡步舞、打长鼓、唱敬神歌、贺神歌、说笑话、使盘王和诸神圣高兴开心。主要节目有：上光序、差光歌、神头出世歌、时辰歌、引光歌、神到歌、庙王歌等。

盘王宴席。“盘王宴”也叫“红沙大席”、“黄良大席”、“读老鼠干书”、“翻老鹰翅”等，是还盘王愿的三大重要组成部分之一。在盘王宴席上唱“盘王大歌”，又称“大路歌”。“盘王大歌”有十八段、三任曲，三十六段、七任曲等。还不同的盘王愿，用不同的“盘王大歌”书，盘王宴也不同。

结愿散筵。仪式结束的活动程序。主人在堂厅摆设“散福酒”（即接福酒），答谢师公和父老乡亲以及诸神圣护佑家主来年百事顺意，保佑瑶族子孙幸福。节目有：散福喃词、装马回程、归营安兵。

“通过礼仪”与阈限关系

仪式的程序具有明确的“边界”划分和“阈限”阶段性质。在具体某一个家庭仪式中，举仪者可以根据自己的情况和需要增加或者将其他的仪式并入进行。比如我们此次所参加的“还盘王愿”仪式活动中就加入了其他两个活动程序，这就是在“接圣开坛”和“上大众光”之间加入了“度戒挂灯”，在“上大

众光”与“诏禾开仓”之间加入了“安龙”。

众所周知，仪式程序的规定性与庄严性是保证仪式神圣性的重要部分，一如法律一样，法律的神圣性与庄严性经常并非表现在对某一种意义的强调上，却是由不可更变的程序和秩序建构起来的；而绝大多数仪式的一个最重要的意义和价值指示就是“通过”或具有“通过”的意义和隐喻性表示，因而也就有阈限性，程序经常具有通过仪式中的阈限意义和价值。比如瑶族的“度戒”仪式，它就是一种成年礼。正如法国人类学家勒穆瓦纳先生所说，瑶族的“度戒”可以说是从儿童过渡到成年社会的生命礼仪。其中最重要的两个圣职类别，即“挂灯”（kwa tang）及“度师”（tou sai）仪式，亦称“度戒”仪式；“戒”就是要通过的神判。①

为了更好地理解“生命礼仪”，我们在此稍作评介。所谓生命礼仪，即根纳普所谓的“通过礼仪”。在《通过仪式》一书中，他开宗明义：“任何社会里的个人生活，都是随着其年龄的增长，从一个阶段向另一个阶段过渡的序列。”②“一个阶段向另一个阶段过渡”，仿佛移植了时间的物理性质；时间被人为地区分为有临界状态的“阶段”。然而，这正好是生命时间制度的另一种表态；或者说“生命时间的社会性”。简单地表述为：如果没有一个特定族群和确定社会仪式的“分水岭”将“一个年龄”与“另一个年龄”以特殊的方式分隔开来，便无从获得社会规范中的过程属性。就像不举行成年仪式，便无法步入“成年社会”一样。仪式的生命过程具有“凭照”（Charter）的性质。

在根纳普的仪式理论中，人类社会所有的高级仪式，如献祭仪式、入会仪式、宗教仪式等，无不具有边界、开端、运动的特点，因此，所有这些过渡性仪式也都包含着三个基本的内容（分离、过渡和组合）和阈限期（liminal phase）。它们分别被表述为前阈限、阈限和后阈限，即：

分离(separation)	过渡(margin - transition)	组合(reaggregation)
前阈限(preliminal)	阈限(liminal)	后阈限(postliminal)

① ［法］雅克·勒穆瓦纳：《瑶族挂灯度戒仪式中的龟象征》，载《瑶族研究论文集》，广西人民出版社 1992 年版，第 45 页。

② Van. Gennep. A. *The Rites of Passage*（1908），London：Routledge & Kegan Paul，1965. p. 3.

“阈限”概念的建立并具有工具性的操作价值使得仪式理论从一开始就具备了“模型”化的分析规则，对仪式本身动态性机制的拟构奠定了一个良好的基础。它将人的生理和生命阶段的物理性质社会化；人的生命过程与社会化过程在仪式理论中被整合到了一起。同时，他也为仪式研究，特别是仪式过程和仪式内部的研究开了一个先河。

当代人类学界对仪式研究最具影响力的人类学家为维克托·特纳（V. Turner）。他将仪式作为一种结构性冲突的模型来分析，使他享有在物质性个案研究中将民族志图释为一个模型的大师称号。[①] 作为结构—功能主义者，特纳的仪式研究集中表现出对二者不偏废的努力。尽管在他后来作品中，他试图超越这一理论框架。特纳仪式研究的总体结构性概念的引进基本上袭用了根纳普“通过仪式”三段论的原始意义。他称根纳普为“形态过程的分析之父”。但是，在特纳那里，阈限成了“互动性结构的态势”（interstructural situation）。他最具有理论特色的所谓“两可之间”，或曰“模棱两可”（betwixt and Between）即直接导源于他对仪式阈限的独到理解和新颖诠释。[②] 较之根纳普，特纳的仪式研究明显更加深入并弥补了根纳普仪式研究中较为单一、刻板的毛病，特别是他对仪式阈限理论中象征意义的挖掘方面更具有“解释价值”。

特纳发现了仪式过程中几个重要的特征：（1）阈限的模棱两可性，即在仪式的动态过程之中，具体的阈限并不总表现在一个方向上。它的菜单述亦非单一表述。在一个阈限与另一个阈限的关系之间存在着“中间状态”，毫无疑义，也就存在着一个“中间性”。一方面，它是仪式由一个阈限向另一个阈限延续的必要阶段；另一方面，它同时要把双边性都交代清楚。正是因为这个所谓的中间状态好像与逻辑上的排中律看起来联系得并不那么密切，但它所蕴含的仪式性指喻更为深刻，也具有更大的诠释空间。仿佛交通要道上的指示灯，由于红灯和绿灯直接与排中律发生关系，“走”或者“停”，在“通过”的表示上显得更为紧迫并充满着焦虑感。因而也往往为人们所格外重视。然而，黄灯在行动上直接与红/绿的过渡提供“中间性”缓冲和缓和，使对立起来的关系更为丰富。（2）阈限之间可以化解其分类性隐喻，比如“生—死”、“幼稚—成熟”等等。换句话说，

---

① Kuper, A., *Anthropologists and Anthropology*. Harmondsworth: Penguin Books, 1973, pp. 183 - 184.

② Turner, V. W., *The Forest of Symbol: Aspects of Ndembu Ritual*, *Ithaca*. New York: Cornell University Press, 1967, pp. 93 - 111.

虽然仪式的阈限理论和实践活动带有“工具和机械”的外部征兆，其内部运动的意义指示却受到象征性社会价值附属力量所控制。所以，任何仪式的所谓“通过”其实是凭借仪式的形式以换取对附丽其中的象征价值的社会认同和认可。（3）人物角色的可逆转性，包括表现出来的正常与非正常行为。仪式的过程所表现出来的物理特性在表象上仿佛不可逆，比如当一个人到了一个特定社会所规定的“成年”的年龄时，需要举行成年礼。而他在“通过”成年礼之后便自然地进入到了另外一个社会分层与规范之中，即成年社会。相应的，他的行为必须符合那个社会分层的要求，不能越雷池，不可造次。时间的物理性上，他已经永远无法再回到往昔“未成年”的阶段，他的行为也已经无法再向那个时期的年龄负责。所以，就这个意义而论，仪式的通过在其形式的“能指”（signifier）上具有不可逆性质。不过，由于仪式本身所建立起来的社会关系非常独特，即可以在特定的时间和地点突出或者夸张一些社会性质，甚至漠视另一些社会规范。因此，它具备了一些特别的功能，包括行为。（4）仪式的阶段性处于封闭和孤立状态，从而使之为另一种过渡提供了理由。虽然在特纳那里，就仪式的进程而言，它具有“两可之间”的性质，但这并不意味着阈限与阈限之间缺少相对的独立性；相反，每一个阈限本身不仅在能指的物质上自我包括，而且也具有独立自主的阈限性规定和意义。更有甚者，其规定和意义会随着时间的推进而膨胀，以致达到最终向另一个阈限过渡的极限要求。（5）仪式的展演过程存在着绝对而专断的权力。通常它被视为“公共利益”。行为上大都由长者来传递共同体的袭成价值和知识表述。所谓仪式，从功能方面说，它可以被看作一个社会特定的“公共空间”的浓缩。这个公共空间既指称一个确认的时间、地点、器具、规章、程序等，还指称由一个特定的人群所网罗起来的人际关系：谁在那个场合做什么，谁在那个场合该做什么，谁在那个场合能做什么……都事先被那个社会所规范和框定。始作俑者便是“权力”。其实，通过仪式之所以在一个形式之后能够获得另一种特殊的“能力”，而它又必须与其所相衬的社会性相呼应，都受控于那个专断的权力。它由个别人在特定的场合为代表，由社会价值赋予特殊的权力。

在《模棱两可：通过礼仪的阈限时期》一文中特纳认为：一切社会都有通过仪式，但这种仪式往往在小规模的、相对稳定的循环变化中才达到最大限度的表现，因为在这些社会中，变化与生物以及气象状态的周而复始、往复循环密切相关，而与技术发明无关。通过仪式指明并构成状态间的过渡。……他认为“仪式”这一术语更加适合于表示与社会过渡相关联的宗教行为，而“典礼”一词

则更适合于表示与社会状态相关联的宗教行为，因为在社会状态中政治—法律制度也比较重要。仪式是转变性的，典礼则是确认性的。在通过仪式的阈限时期，“过渡者”从结构上看是“不可见的”，尽管他在形体上是可见的。[①] 特纳对根纳普的阈限理论的一个创新之处在于他把通过仪式的三个“阈限”看作互为相关的、双向负责的、具有交通功能的有机部分。他特别对“过渡阶段”的阐释成为他的仪式理论的一个特色，他认为仪式在过渡时期表现出模糊不清的状态，它既不完全隶属前阶段，又不属于后一阶段；当然，也可以这样说，它既“承前”，又“启后”，因而是具有特殊的“中介”和“边缘”的特点。但根本上说，通过仪式的过渡阶段却最为关键。

但是，回到我们所讨论的瑶族“度戒”挂灯，我们发现又不能简单地将“度戒”完全与其他社会中的成年礼等量齐观，它还有类似于“传教化民”的意思。按照联东村寨当地的习俗，并非每一个人在一个确定的年龄必须进行仪式，受度者的年龄并没有严格限制，小的3—4岁，长至五十多岁皆不限制，而且男女不限。从度戒挂灯开始，受礼者便有了法号法名；通常是××郎，如“邓法一郎”等；女的则多用“娘”、“姨”等等。

之所以以挂灯命之，与瑶族传统的自然宗教和道教等的融合而产生的特色宗教仪式和程序，即以受度者的程度来进行度戒。大致如下：

一、挂三台灯，受度者可统领36兵马。

二、挂七星灯，有两种情况：1. 挂七台灯，统领土[②]兵马。

2. 挂七星灯，上三部刀梯。

三、度三戒，受度者统领120兵马，上七部刀梯。

四、度四戒，受度者统领180兵马，上七部刀梯。

---

① ［英］维克多·W. 特纳：《模棱两可：通过礼仪的阈限时期》，载史宗主编《20世纪西方宗教人类学文选》，上海三联书店1995年版，第513—515页。

② ［英］利奇：《文化与交流》，郭凡等译，上海人民出版社2000年版，第35页。



图4 “还盘王愿”仪式中的度戒挂灯

在此我们很清楚地看到，度戒挂灯既有世俗性的成年礼“通过”的意味，又有进入混杂性瑶族宗教社会“门槛”的意义，二者却都并不严格。我们在所参加的还盘王愿的赵金县家里看到了赵家同时为两个少年（兄弟二人）赵福安（12岁）、赵福生（17岁）举行度戒挂灯，他们分别获得了法号（名）赵法×。从此他们既进入了成年社会，也进入了宗教社会；而在瑶族社会里，“神圣/世俗”是交织交融在一起的。

同时，我们也应该看到，生硬地搬照涂尔干的“神圣/世俗”之于瑶族的“还盘王愿”仪式的分析总存在着这样或那样的不贴切。毕竟瑶族社会不存在西方社会那种宗教精神和宗教制度，也没有相应的专门从事和进行宗教活动的场所，如教堂、神殿。任何价值体系中的概念分类都是水乳交融，且带有非常明确的、具体的功利色彩。即使是最为神圣的英雄始祖“神犬盘瓠”也与人们生活中最为普通的“犬”联系在一起，它又被与瑶族族源有着密切的历史叙事关联，而在汉族社会的价值观念中，恰恰“犬”又是最为世俗的，甚至是最为“低贱”的。加之，瑶族的宗教并没有严格的偶像崇拜，也没有统一的祭祀制度。因此，我们从“还盘王愿”的仪式中所看到和感受到的有的时候正好是对“神圣/世俗”的模糊化，阈限边界的也不是非常清晰的。

仪式的时间与空间

仪式的一个显著的特征需要加以强调，即它是时间和空间的特殊阈限性展示。利奇对此有着独到的分析：

图表 6

有关空间和时间的界限的一般性讨论表明了另一个基本隐喻等式系列，即：

正常	有时间范围	明确的概念	位于中心	世俗
——：	————：	————：	———：	——
非正常	无时间范围	模糊的概念	位于边缘	神圣

> 界限把社会空间和社会时间分为两个范围：一个是正常的，有时间的，明确的，位于中心的，世俗的；另一个被当作界限的空间和时间的标志，是不正常的，无时间的，模糊的，位于边缘的，神圣的……无论如何，我们在统一的时间或空间范围内区分类别，界限都是最为重要的。我们着重于差异而非类似。这使我们感觉到，此类界限标志具有“神圣的”、“禁忌的”的空间价值。①

仪式其实也是在建构一项工程，这就是划分界限。界限的划分有两种基本的类型：一、在时间和空间确立基本的范围，具有明确的物理性质。二、在人/神、人与人之间区分出关系的对应性和对照性，没有明确的物理特征。仪式在时间和空间上的展示自成体系，自成格局。就时间而言，时间制度在仪式当中的表现与人们在日常生活中的时间有所不同，它经常是抗拒物理时间的一种表示。比如在缅怀性仪式中，某一民族或族群对他们的祖先或神灵的祭奠和记忆存在着一个非常有意思的特征，即认为他们的祖先（英雄）仍然“活”在他们的生活中，并具有保护、惩罚等能力。问题在于，这些英雄祖先都是“死去了的”人物。于是，仪式成了带有“停滞性记忆”的痕迹，这种时间制度有助于使英雄神圣化。简言之，仪式经常正好是对物理时间的反叛。

由于人类学家在研究对象以及认知背景存在着巨大差异，时间制度既具有研究对象上的特质，又凭附上了人类学家的个性化解释。一般地说，人类学在看待时间时，有三个基本的切入点：1. 时间社会意义。虽然我们知道，时间的一维性质是其基本存在，但相对于人类社会而言，如果没有附载时间意义的关系“语码”，我们便无法谈论和分析它；就像我们做事情一样，我们不可能不借助时间的形式而成就任何事情。2. 由于人类学对异文化研究的特殊性，时间的“他者”（other）便自然而然地成为一种相对于传统西方社会的对立、对照和对比。3. 如

① ［英］利奇：《文化与交流》，郭凡等译，上海人民出版社2000年版，第35页。

果说在传统进化论的背景之下，人类学在界定“他者”的时间意义时带着简单的历时性社会分类意味的话，那么，“地方时间”（local time）便有了空间价值：一方面，它是不同族群和社会的“单位”表述，包含着不同单位时间的“同质/异质”关系。另一方面，相对“全球化”的所谓本土性叙述。[①]

马林诺夫斯基的功能主义时间概念采取了“时间计算”（time - reckoning），即作为一种计量手段来使用，用于调整活动、记录事件、测量时间距离的长度等。[②] 从某种意义上说，人类学对时间看法大都带有明显的“工具论”色彩，包括列维 - 斯特劳斯的有关婚姻理论的交换时间——以婚姻的交换模式来建构和确认时间。格尔兹有关巴厘人的两种时间观：日常生活时间和仪式性时间。前者主要用于指示亲属称谓、父子联名、历法等所谓“暂时性时间”；后者则属于超越时间限制的“超越性时间”。布洛奇（M. Bloch）则认为每一个文化都有两套时间：一是仪式时间（ritual time），强调“活在过去”；二是实际时间（practical time），强调“活在现在”……总之，许多人类学家对时间都有一套自己的看法和解释。

“神圣/世俗”与其说是一组人类学、宗教学的概念和工具，还不如说它旨在间隔出一个结构的空间范围。列维 - 斯特劳斯认为，人类学在社会科学和物质科学之间建立起其研究领域；人类学认为人类唯一限制是空间的因素。[③] 因为神圣与世俗如果没有产生足够的“间离空间”，仪式和宗教的崇高性便无从生成。仪式成了连接二者的必要条件。[④] 柯普曾经就“神圣/世俗”这一组概念的同名从语言学角度作了历史的考证，它的拉丁语来源 sacrum/profanum 一开始就具有丰富的意义。首先它指专属于神所操控的事物，所表示者为“神圣”，大致与 Holy 相当，具有“全知全能”的指喻。与 profanum，profanes，即神圣相对应还有一个类似的语汇“fas”，指神域之外，不受神操控领域。显然，“神圣/世俗”在原始语言中将范围加以区分。我们也可以理解为：属于神所掌握的领域为“神圣”的；反之便是“世俗”的。事实上，最早的所谓神圣对于罗马人来说并非一定与神联系，而是直接与仪式场域发生关系，即祭祀的宗教场所，诸如庙宇等具体祭

---

① Munn, N. D., *The Cultural Anthropology of Time: A Critical Essay*. Annual Review of Anthropology. 21, 1992, pp. 93 - 94.

② Malinowski, B., “Lunar and Seasonal Calendar in the Trobriands.” J. R, *Anthropol. Inst.* (57) 1927, p. 203.

③ ［法］列维 - 斯特劳斯：《忧郁的热带》，王志明译，生活·读书·新知三联书店 2000 年版，第 60 页。

④ 同③，第 295—296 页。

祀的地方（fanum），具体说就是将特定举行祭献的地方作为一个神圣的位置确定下来，从而与非神圣的地方相隔开来。① 依照语言上的训诂，“神圣/世俗”因此至少具有以下的指示范畴：

图表 7

（A）以“神祇”为核心的专属性——性质指喻

（B）以仪式为表现形态的归属性——形式指喻

（C）以场域为范围距离的空间性——空间指喻

（D）以行为为规定范畴的连带性——行为指喻

比照上面的关系要素，“还盘王愿”倒是非常完整地实践着诸叙事原则。一、“还盘王愿”以瑶族的“创世英雄祖先”盘瓠为核心。整个仪式都在“盘王”的名义和名分之下展开；毫无疑问，其性质属于祭祖和祈求祖先神灵的庇护。二、仪式的形式本身强调和制造了一种瑶族公认的最为隆重、最为庄严的活动；而形式本身又成为保证和保障的基础要件。三、以家庭和家族为基本的仪式表述单位成了当地瑶族“还盘王愿”的物理和关系指示，在具体的仪式活动中，屋宅的正厅不仅成了祖先和各路神仙的聚会场所，也是神仙与民众对话和交流的空间。四、所有参仪人员都在同一个规矩和原则之下活动，日常生活的行为举止在同一个仪式中向着同一个基本方向和方面转变和变形，具有相对较为一致的行为规范。



图 5 “还盘王愿”仪式中的“安龙”

① Colpe, C., *The Sacred and the Profane in Encyclopedia of Religion*, vol, II, Micea Eliade (ed.), New York: Macmillan Publishing Co, 1987, pp. 511 - 518.

四、宗教精神与族群记忆与“还盘王愿”仪式的结构关系

还瑶王愿中的宗教情结

笔者非常赞成将我国传统的仪式，特别是少数民族的传统仪式视为一种“信仰体系”，而这种“信仰体系”成为仪式的发生及传承的“核心动力”，而“信仰体系及其外向性仪式和音声行为是三合一不可分割的整体”①。人类学对仪式的一个基本规定便是将它视为宗教行为，比如涂尔干等。在那里，宗教（religion）—信仰（beliefs）—教会（church）构成了一个完整的表述体，而信仰属于宗教理念，仪式则是宗教理念的具体实践。这样的界说原则上是不会有问题的；只是将其放到具体案例的语境时，许多新的意义和价值便会生成出来，特别是那些完全不同的信仰体系。

瑶族的“还盘王愿”仪式可以置于宗教范畴，即可以认为是一种宗教仪式；然而，在这里，“宗教”却要做一个特别的界定与分析：一、瑶族社会并不存在单一性宗教崇拜。二、瑶族社会的宗教仪式里包含着明显的道教色彩——仪式活动有挂神像（主要是道教的神谱符号）和大量经文内容，而真正崇拜对象则是瑶族的英雄祖先盘瓠。三、兼有儒、释以及原始宗教的因素和内容。四、虽然在“还盘王愿”的仪式活动杂糅了大量的宗教内容，包括师公的诵经、神像、符号、歌舞、道具、服装等，却明显地具有师公的表演性质，其冗长而复杂的仪式表演和经文背诵只由掌握和传承在极少数的师公那里，瑶族民众并不了解和明白，他们充其量只是在“观摩”；不仅没再进入到信仰的层面，即使在日常生活中也很少实践。五、“还盘王愿”仪式的主要社会功能之一在于“整合社群”。②

从“还盘王愿”的祭祀仪式中，我们除了看到包括自然宗教、原始宗教、民间神灵、鬼仙符号、巫术技艺、儒释成分、盘王祖先的英雄崇拜外，道教是一个最为突出的内容。至于道教进入瑶族社会的时间问题，现在仍未有统一的认识，不过，有资料显示，在清代的瑶族社会，道教就已经广为流传。瑶族信奉的道教属于正一派（又称“符箓派”），重视符箓禁咒、修斋打醮。其经书分为两种，一种道公用经文、忏咒，一种是师公用的神唱本。道公的主要活动是替人修斋、

---

① 曹本冶主编：《中国传统民间仪式音乐研究》，云南人民出版社2003年版，第1页。

② 张有隽：《人类学与瑶族》，广西民族出版社2002年版，第79页。

打醮，所请的主要是“三清”、“四御”、“二十八宿”；师公的主要活动是替人喃神赶鬼，除奉请“三元”、“玉帝”外，还有雷王、帝母、伏羲、社王、城隍、本境、山宵等神仙鬼怪。[①]

不过，在联东举行的“还盘王愿”仪式里面，所有的活动都由师公主持。其中的一个程序“请神”是整个仪式的序幕。而在请神之前有一个隆重的“挂神像”活动必不可少。具体的做法是：男厨师端出清水一盆，水中放几支香。师公洗手进行挂神像的准备工作。在打开神像包袱时，要吹三声牛角，敲锣打鼓。接着先挂主行司神像，再挂还愿师带来的行司神像，三挂家主大堂三清神像，四挂诏禾师大堂三清神像。每一套神像的排序为：元始挂中央，灵宝挂左边，道德挂右边，玉皇挂左边，圣主挂右边，十殿挂左边。张天师、李天师、海幡、大尉、判官、二库、六师等分别挂于左右两边。鉴斋挂在厨房方壁上，天府、地府、阳间、水府四张小神像分别挂在大门的两边壁上。挂好神像后，四师公站在横台（圣席）前，面朝外，主人斟四杯酒，置于铜锣内，双手托铜锣，面向神像和师公拜三拜。同时师公向主人拜三拜。拜毕，四师公各拿一杯酒，放在横台上。还愿师念诵请神。

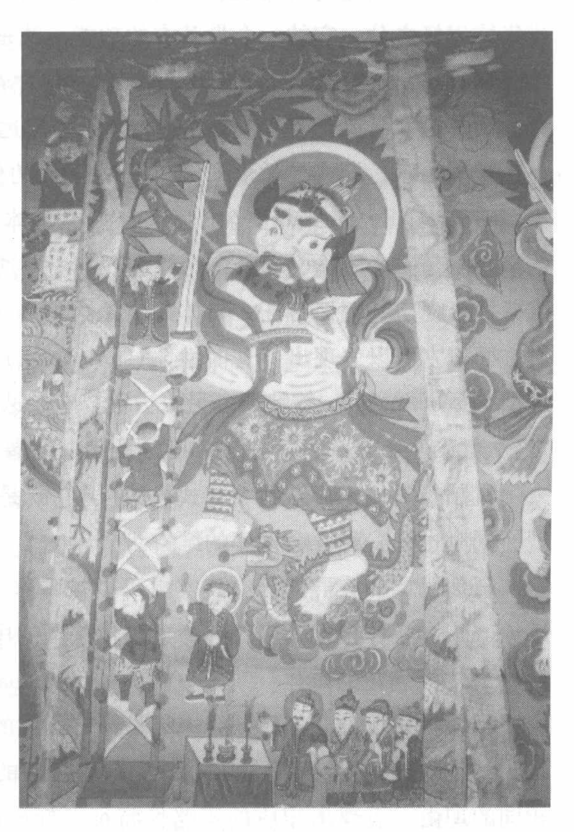


图 6　挂在家主堂厅正面的神像

仪式中的历史记忆

“记忆”是一个非常宽泛的语用。既然本文是从人类学的视野和角度讨论

---

① 张有隽：《瑶族历史与文化》，广西民族出版社 2001 年版，第 321 页。

"记忆"，那还是让我们对这一概念的基本意思和意义作一个粗略限定。一般概念："记忆是自我和社会的功能"；没有它便没有"自我"（self），没有"认同"（identity）。没有它世界便在任何意义上失去存在的理由。记忆有个人记忆和社会或集体记忆之分。它的一个最基本的功能，就是进行区分和认同。因此，在人类学研究领域，对"过去"的记忆也就自然包含着个人的、社会的和政治方面的意义。尤其是"社会记忆"，作为一种广泛和深远意义的社会现象，它无论是对个人还是政治家，抑或是学术研究都具有巨大的价值。早在1925年，法国社会学家Maurice Halbwachs就已经出版了有关"集体记忆"的两部著作。他认为集体记忆并不是一个隐喻，而是一个社会现实。它通过意识能力和群体机构的传达来维持社会现实。记忆特征：集体的、社会的和历史的记忆具有明显的双重特性：一方面，它可以表现出"暂时性"（provisional）、"可塑性"（malleable）和"偶发性"（contingent）等特征。另一方面，它也表现出"积累性"（cumulative）和"经久性"（persistent）。[①] 在民族志研究中，借助"社会和历史记忆"所建构起来的机制颇类似于特纳的"仪式模式"，它既是仪式的角色和符号在冲突中的实现，同时也是一种社会秩序的维持。[②]

任何民族和族群的历史其实也可以被看作一种确定族群范围的认同（ethnic identity）和集体记忆。诺拉在考察现代法国的民族主义时认为，记忆和历史存在着一个"概念化的重建"现象（a re - conceptualization）。因为对过去的记忆与社会进程无法截然分开，而社会进程是特定群体的集体记忆价值的保留和传送的结果。[③] 换言之，社会记忆与历史情境有着密切的关系，却又非一回事情。也因为相同的理由，表现出相应的策略性特征：族群的"集体性记忆"与"结构性失忆"或"谱系性失忆"（genealogical amnesia）都可以理解为"强化某一族群的凝聚力"[④]。所以，族群认同下的"历史记忆"其实同时意味着相同意义上的"历史失忆"。因为历史的记录不仅使之成为历史构成的一个部分，也使这些被记

---

① Climo, J. J. & Cattell, M. G. (ed.), *Social Memory and History: Anthropological Perspectives*. Walnut Creek/Lanham/New York/Oxford: Altamira Press, 2002, p. 1.

② Turner, V. W., *The Forest of Symbol: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1967, pp. 4 - 5.

③ Nora, P., "Between Memory and History: Les Liex de Memoires." In *Representations* 1989, 26, p. 7.

④ 王明珂：《华夏边缘：历史记忆与族群认同》，允晨文化实业股份有限公司1997年版，第45—46页。

录的部分成为无数发生过的历史事件中的“幸运者”和“幸存者”（survivals），属于人类主观因素和文化漂移视角的选择对象。① 我们可以换一种表述：任何民族或族群的历史其实是同一个人群共同体根据他们所处特定情境的利益需要，到他们所具有的“历史积淀”当中去策略性地选择“记忆”和“讲述”某些事情和事件。这样，历史叙事与族群记忆便逻辑性地同构出了一个相关的、外延重叠的部分。

显然，族群记忆属于“集体记忆”，它的一个基本功能就是将“我群”与“他群”区分开来。这就像如果没有“个人记忆”，人们就无法将自己与他人区分开来一样。② 不过，通过“集体记忆”所建构起来的历史关系，存在着两种相互依存的互动指示：一方面，“我者历史”的确立需要借助“他者历史”的参照、比对、互动方可实现。另一方面，这并非意味着“我者历史”不具备个性特征和自我负责的能力。恰恰相反，越是在与不同族群边界的关系区分中修建属于“我者历史”的边界，就越需要强化某一族群的价值认同；因为民族的历史和文化终究还是要由一个确定的人群根据自己的族源和背景自己来进行确认。③ 这就是说，民族的构造羼入了某一民族或族群的意识，是一种族群认同的策略性表达。因此，在“族性”（ethnicity）的研究中，历史记忆、社会记忆等常被诊断为凝聚族群认同这一根本情感的纽带。“透过‘历史’对人类社会认同的讨论，‘历史’都被理解为一种被选择、想象或甚至虚构的社会记忆。”④ 其中也就有了一种历史记忆与族群认同之间相互负责的关联性，他们要对自己的行为负责。⑤

无法否认，我们常称谓的“传统”其实可能理解为一种“社会记忆”：它既是一种积淀，也是一种传承，更是一种社会历史结构。仪式的作为便显而易见。康纳顿为我们讲述了仪式的“社会记忆”能力。通常，人们对任何一个历史性现象和事件，总避免不了对它的来龙去脉作一个追究，不管它是有意的或无意的。即总会想象历史的原初是什么样子；仪式的作用在于既作为传统知识继承的一种

---

① Ohnuki－Tierney，E.（ed.）*Culture Through Time*：*Anthropological App. roaches.* Stanford：Stanford University Press. 1990，p. 4.

② Climo，J. J & Cattell M. G（ed.），*Social Memory and History*：*Anthropological Perspectives*，Walnut Creek/Lanham/New York/Oxford：Altamira Press，2002，p. 1.

③ Barth，F.，*Ethnic Groups and Boundaries*：*The Social Organization of Culture Difference*，Boston：Little，Brown and Company，1969，p. 3.

④ 王明珂：《华夏边缘：历史记忆与族群认同》，允晨文化实业股份有限公司 1997 年版，第 285 页。

⑤ Sahlins，M.，*Islands of History.* Chicago：The University of Chicago Press，1985，pp. 252.

方式，同时又可以起到弃旧创新作用。比如法国大革命的“社会记忆”就是这样。“审判和处死路易的要旨体现在公开的仪式上；通过否定其国王地位，让他的公共身份死亡。”对他的审判和处死仪式，意在消除前一个仪式（他作为国王的登基和加冕仪式）的记忆。换言之，“旨在废除一种制度的仪式，只有通过反过来回忆另一些迄今为止确认的那个制度的仪式，才有意义”①。所以，仪式既对保留传统起到至关重要的作用，同时，它也在不断地进行着“历史的重构”。

需要指出的是，在历史民族志的实践中，许多学者循着神话仪式所引导的“事实”寻索，却经常忘却了一个更为重要的“事实”：即神话和仪式本身也构成了一种颠扑不破的事实，——非纯粹作为载体的神话。换言之，出于某种职业习惯，学者们不停地在论证或寻找“神话中的事实”，忘记了作为“神话事实”的本体要件。有时甚至连基本的认知和认同准则都出了问题，忽略了像“神话和仪式为什么是这样而不是那样”的原初性问题。这是因为人们通常已经习惯于把神话仪式当作一个认识、反映和解释世界的文本手段，殊不知，它也可以被当作一种相对独立的事实。“神话就是一种重要的社会和文化的事实，因为神话本身分享和分担着社会存在的一个基本方面。”事实上，任何神话和仪式无不成为自然和真实（truth）的一个社会媒介机构，它将自然的事件以转换的形态和面目出现，因而变得非常地特别。不幸的是，现代社会的研究者和观察者们误将社会中“神话交流的理由”和“社会中神话交流本身”混为一谈。然而，神话作为社会生成形态的一个部分，只是暂时存在的形式，而非存在的理由。如果神话的存在形式被误认为是它的存在理由，那么人们只能从其形式中轻易而片面地去获得相关的信息。据此，穆兹认为马林诺夫斯基从神话中看到一种“功能”；列维－斯特劳斯看到一种“社会冲突的和解”都犯了同样的错误。② 从这个意义上说，我们在讨论神话仪式叙事中的变形的时候，也不能简单地将它视作一个形式和手段。它本身也具备着自我说明的“事实”。以民族学、人类学的眼光，人类的行为和创造都可以理解为“历史的事件和事实”。人们“造神”，你当然可以把“神”视为子虚乌有；但我们必须记住：人类创造这些“子虚乌有”的过程与结果完全真实。仅此一款，我们至多只有部分权力（承认作为个体的认知权和解释权）说：“那些

---

① 保罗·康纳顿：《社会如何记忆》，纳日碧力戈译，上海人民出版社2000年版，第3—5页。

② Munz，P. *When the Golden Bough Breaks*：*Structuralism or Typology*? London and Boston：Routledge & Kegan Paul，1973，pp. 118－120.

结果是虚构的或虚假的。”退而言之，即使按照现代学问“证真”的嗜好，我们同时应该给予“虚构”思维、活动和行为以事件和事实的真实性确认。而且，就在我们面对任何“虚构”的时候，它本身就呈现了一种“历史记忆”的事实。

“还盘王愿”之于瑶族的主祭家族和家庭而言，不仅是一种行为上的族群价值伦理的要求，即每一个瑶族家族和家庭都必须举行“还盘王愿”仪式，以实现整体性（整个瑶族，特别是盘瑶）历史记忆，以不断地重复和强调着自己与“共同祖先”的关系。所以，“还盘王愿”仪式不独是自愿行为，也是做给同族人民看的。这种通过仪式行为一方面在进行自我认同（氏族、家族、家庭等）；另一方面，也在进行瑶族的族性认同（ethnic identity）。从这个意义上说，“还盘王愿”毋宁是一种像瑶族这样无文字民族的历史记忆。

牺牲的作为

当人类意识到自己与动物有了“类”（mankind）的区别，就必然会在认知分类上强化二者的差别。人类学自然也就有了关于“动物性”的基本视野和分析态度，其中“动物—牺牲”成了一个重要的文化表述。玛丽·道格拉斯的《洁净与危险》为代表，其基本分类建立在“污染”与“忌禁”之上并由此引出来的学术思考。她认为首先有必要检讨我们生活中的“脏/净”的概念；虽然避免肮脏对我们而言与其说具有宗教隐喻，还不如说更接近个人的卫生习惯和美学意义。然而，在我们的文化当中，它所扮演的角色与原始文化中的禁忌仪式极其相似，因为“肮脏其实是一个社会系统和秩序及事物分类的副产品（by - product）”[①]。这样，禁忌便成为了保护纯洁、划清界限、抵御入侵的分类设障。而这样的功能之于社会系统原来就有着传统上的经历和经验。



图7　赵金县家主举行“还盘王愿”的全家照

① Douglas, M., *Natural Symbols*, Harmondsworth: Penguin Books, 1970, p. 48.

随着二元对峙律的分类制度的引入，动物随之有了社会意义。作者以希伯莱对“动物—牺牲”的分类为例，诉说在同一个原则之下的动物分类与社会价值。

图表8

希伯莱的动物分类				
	鸟类	兽类	爬行动物	水生动物
可食的				
宜为牺牲的	斑鸠	牛（ox）		
	鸽子	羊（sheep）		
		山羊（goat）		
宜于上桌的	麻雀	小鹿	蚱蜢	典型的鱼类
	鹑	羚羊	蝉	
		朱鹭		
		瞪羚		
不可食的、	枭、猫头鹰	骆驼	蛇	虾
不洁净的动物	鹰	蹄兔	鼬鼠	儒艮
	秃鹰	猪	蜥蜴	
	戴胜科鸟	野兔		

由此可见，动物在社会系统中扮演着一个重要角色。它们还有以下几个重要的特征：

（1）动物可作为一种“无玷污”，也可以说“洁净”品，常常以“全牲”而成为祭献的牺牲品。雄的、未受伤的和没有得病的动物才能够成为祭祀仪式的牺牲。

（2）初胎的动物经常被选为祭神时的牺牲，——无论是人抑或动物都一样。

（3）只有活口的动物才有资格用于祭献。

（4）有的时候，肥的和新鲜的动物也被认为是作为祭祀时用的牺牲所必须具备的。

（5）人们有理由相信，动物作为牺牲时的肉是神圣而洁净的；人们在仪式中接受它自然也是神圣而崇高的。

（6）人们相信祭祀和献牲的地点、物品等也附着灵性。

……

道格拉斯认为，“污染”用于表示一种社会秩序的分类，因为“活着的机能主义更能够反映出复杂的社会形态”。在仔细考察了希伯莱“污染”的观念后她研判，物体为人们提供了所有象征系统的基础框架。“几乎没有任何污染不存在一些心理依据。”[①] 格尔兹说得尤其干脆，神圣符号的实际应用和现实价值无不产生于特殊的场景和既定的仪式之中。[②]

在以色列人眼里，有些动物是洁净的，有些则是肮脏的。而什么是洁净的，什么是肮脏的遵循着一套原则。比如将动物的偶蹄和反刍视作一种原则，按照人类学家玛丽·道格拉斯的观点，与之相背、相悖者属于“反常”的，而反常的事物即是肮脏的和危险的。[③] 猪虽偶蹄但不反刍，故而是肮脏的、危险的。而牛、绵羊和山羊同时满足偶蹄和反刍的条件，所以为中东地区所喜欢甚至视为圣物。事实上，生态人类学家曾提出一个更有说服力的证据：像牛、绵羊、山羊这样的偶蹄反刍动物与生态有着直接的关系，特别是随着森林面积的缩小，土地的荒漠化，人口膨胀的加剧，使得人类与动物与生态资源的关系具有的竞争性，牛、绵羊、山羊等动物食物多以粗纤维植物为主，生态的恶劣化并不根本影响到它们的生存，而对猪的影响就大得多，致使猪需要相对多的精细食物。[④]

仪式经常伴随着的“牺牲”，——牺牲的呈献与牺牲的杀戮，人世间的暴力在牺牲身上得到了转移。埃文斯－普里查德对努尔人社会中“对牛的兴趣”进行了悉心的分析；众所周知，埃文斯－普里查德属于“冲突”论者，主张社会的分层与分化在不断地“裂变”中平衡，并构成相对稳定的社会体系。埃文斯－普里查德发现，努尔人的政治裂变与自然资源和分布以及争端有关，这些资源拥有者一般是氏族和宗族，冲突与平衡则常常与“牛”有仪式中的牺牲作用密不可分。在这种争端中，部落的各个分支之间经常会出现丧生或伤残的现象，于是便用牛来对此进行补偿。在因牛而产生的争端或是需要用公牛或公羊献祭的情形里，酋长和预言家便成了争端的仲裁者或仪式的代理人。另外，牺牲的作用还不只于对冲突和整装待发的补偿，它还具有交通的媒介性质。“努尔人通过他的牛来与鬼

---

① Douglas, M. “The Meaning of Myth, chap.” In *The Structural Study of Myth and Totemism*, Leach E. (ed.), London: Tavistock Publication, 1967, p. 193.

② Geertz, C., *The Interpretation of Culture*, New York: Basic Books, 1973, p. 108.

③ Douglas, M., *Natural Symbols*, Harmondsworth: Penguin Books, 1970.

④ ［美］哈里斯：《好吃：食物与文化之谜》，叶舒宪译，山东画报出版社2001年版，第72—78页。

魂或神灵建立联系……努尔人与死者和神灵进行交流的另外一种途径便是献祭，如果没有公牛或公羊来献祭，努尔人的典礼仪式便不完整了。”更有意思的是，用于献祭的牺牲在充当了应有的作为以后，可以成为人们的“盘中美味”。“在努尔人习俗中，鬼魂或神灵总是很多的，为了向他们表示敬意，在任何时候举行献祭都是合宜的，而且，这些献祭往往在很长时间以来，便已为人们所期盼着了，因此，当人们想要美餐一顿时，他们总会有足够的借口来找出一个献祭的节日。在葬礼中，努尔人用有繁殖力的奶牛来献祭。在献祭时，大多数人所感兴趣的并不是仪式的宗教特征，而是献祭典礼的节庆本身。”①

“牺牲”隐喻作用非常独特：它一方面以非常宗教化、虔诚的方式，即以人们生活中最为重要和神圣的物品为祭品奉献给神灵；另一方面，它恰恰遮盖住了血淋淋的暴力倾向，或者说，通过仪式的巧妙作为使这种残酷的暴力行为得到一种文化意义上“宽恕”和“缓解”。对仪式的暴力作精彩分析者，或者说当代在这方面最有成就者当数法国学者吉哈德（Rene Girard），他认为，仪式的本质存在着暴力，以解释宗教仪式的起源的，既然仪式的根本原因（或曰功能主义心理学的肇因）是暴力，那么，阻止暴力便很自然地成为仪式的核心部分。1972 年，这一观点在他的《暴力与祭献》（*La Violence et le Sacre*，英文版出版于 1977 年）中提出，他认为：“在许多仪式中的祭献活动表现出两种对立的部分：一方面是为了某种神圣的义务而冒死亡的危险，另一方面又在冒着危险进行着同样严重的犯罪活动。”②

盘瑶对猪作为牺牲的态度与中国许多民族（除回族等之外）并无非常大的区别，也没有完整的“肮脏/洁净”之区分。在“还盘王愿”的仪式中，猪作为牺牲是必须和必备的。然而，瑶族在祭献牺牲的时候仍有一些该民族独特的观念和方式：首先，用作牺牲的猪是专门饲养的，以强调其专属性和神圣性。具体地说，主家在春天举行“许愿仪式”之后，就要专门喂养一头猪，而且在喂养时要格外精心，不能死亡，以用作冬天举行“还盘王愿”时的献牲——献给盘王的享物。也就是说，作为“还盘王愿”的牺牲是专用的，不可替代。其次，用于祭献的牺牲必须是“全牲”，但要去除猪内脏，猪血也作为祭献的一部分。再次，屠

---

① ［英］埃文斯-普里查德：《努尔人》，褚建芳等译，华夏出版社 2002 年版，第 20—21、33 页。

② Girard, R., *Violence and the Sacred. Trans*, By Gregory P. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1977, p. 1.

杀牺牲的过程必须在“盘王”面前，屠宰依照仪式程序是在午夜，地点即是“还盘王愿”的仪式现场（细节是：在祭仪大厅的中间放一张长凳，负责宰杀的人将猪从猪圈里拉出，按在长凳上，一宰杀者用事先磨好的利刃刺入颈部，鲜血涌出到一个干净的面盆里，待猪死后抬到厨房开膛破肚，去除内脏，冲洗干净后将全牲抬到盘王神像前），成为“盘王宴席”中的主要献牲，当地称之为“大翁猪”。祭献完毕后，全牲按照需要被肢解为不同的部分，其时还愿师获得猪头部分，其余的师公按照各自的重要性获得猪大腿等重要部位，剩下的分为许多的小块分给参仪（以家庭为单位）。

事实上，在具体实施宰杀牺牲之前的一个仪式程序“请翁敬神”和“游乐”等程序中就有一些祭献牺牲的准备和唱咏，比如在“游乐”中就有一段请“杀牲使者歌”、“厨官歌”和表演，具体做法是：男厨和一名佣人将竹篾捆成一团，制作成假猪放进猪栏内，后又将猪从栏内拉出，作猪叫声，即按照宰杀牺牲的过程表演一番。其中“厨官歌”中对宰杀牺牲有非常细致的描述：

厨官仔，厨官人，膘上又佩五张刀，
第一张刀杀猪颈，第二张刀剃猪毛。
第三张刀切白肉，第四张刀砍骨头，
第五张刀无处使，托把厨官作风流。
……

暴力的解释

其实，对暴力的理解和认定必须建立在某一个特定的文化语境（cultural context）之上，这对人类学研究尤其重要。暴力不能简单地被看作是一件事情本身（a thing - in - itself），而属于一个意识形态的行为，一个充满连贯性和连续性的社会行为，也可以是特定条件下的行为分



图8　还盘王愿祭仪活动中的全牲

类和规范。[①] 所以不能简单地认定为“反常”或“变态”，必须将它置于某一种社会背景或族群伦理体系里去看待和对待；换言之，同一种暴力行为的价值评价经常正好是相背的。对于双方的任何一方，“残暴/功绩”都来自对同一个暴力行为的评说。在瑶族的族源传说中，盘瓠神犬为“评王（我王）”而咬杀“高王（异王）”，衔高王之首级回朝，鲜血淋淋，面目恐怖。然盘瓠之举属为“国家”立功，被评王奖赏敕封，荫庇后人，恩泽万代，因而属于“英雄行为”。后来，当盘王年迈时在巡察途中被山羊撞下山崖而亡，盘王的儿孙们遂将那只山羊猎杀并撕其皮为鼓（今瑶族的长鼓），后代永远击打之。在这里，无论是盘瓠咬杀高王，还是瑶人杀山羊取之皮为鼓击打的行为，都在瑶族的族源解释中得到了符合逻辑的语境化认定。这些暴力化行为不仅可以得到认可，而且是必须的。它构成瑶族社会历史结构中的基础性分类，也为瑶族的族源找到一个英雄祖先的伟大故事。

暴力在有些学者那里被作为“出格”（out of order）行为加以解释，在有些情况下，这些“出格”的行为恰好分享着某一个社会“争取自由和解放”的“荣誉性语码”（a shared code of honour）而受到应有的尊敬。[②] 相反，同一种“出格”行为也可能被视为“耻辱性语码”的表示。我们可以从世界范围内的神话和传说中找到一种带有“母题性”的叙事类型，即一个英雄（包括他的名义、身份、荣誉、崇高等）都要以相应的“英勇行为”——这些“英勇行为”正好是对“异类”，如敌人、怪兽、巨人、灵异等的艰苦卓绝的抗争和更为暴力化手段的必备行为换取最后的胜利，建立丰功伟绩，从而获得社会的尊敬和认可。

“真实暴力”/“象征暴力”在有些场合或场景中还可能出现完全不同的意义和氛围，由于仪式本身的体制作用，原始的暴力指示经过仪式的表演性需求和功能，其情绪性表演和表达使之走到了意义的背面，产生出欢乐的意味。它一方面与族群的“历史记忆”有关，另一方面也与特定的场合或场景联系在一起。比如在瑶族的“还盘王愿”仪式中，师公跳长鼓舞——不断拍击鼓面，是对瑶族族源的一种“历史记忆”——通过对“撞死盘王”的山羊的惩罚来纪念自己的英

---

① Rappaport, N. & Overing J. *Social and Cultural Anthropology*: *The Key Concepts*. London and New York: Routledge, 2000, p. 382.

② Taylor, L., *In the Underworld*, Oxford: Blackwell, 1984, pp. 148 - 157.

雄祖先；另一方面，在戏剧性的仪式场合中，跳长鼓舞已经成为仪式整体性构造和符号系统的“表演”程序。它是欢快的、娱乐的。“历史的真实”转化成为“象征性表演”。在这里，符号的“能指”（鼓、鼓皮）与符号的“所指”（引申出的概念和意义）出现了巨大的变化，甚至走到了“原义”的反面。仪式经常扮演魔术性的角色。象征符号在仪式里面并非总是被动地处于表述的形式范畴，它同时也要主动为仪式的整体结构负责。

仪式的结构与“还盘王愿”祭仪符号分析

斯特劳斯的结构主义，作为一种原则对人类学的仪式研究起到了一个引导作用。任何一个当代的人类学家如果要在他的仪式研究中引入结构的概念，他都必须，哪怕是最为粗略地对斯特劳斯的结构主义概念论述，至少要说明你所用的结构与之的关联和差异。利奇、道格拉斯和特纳都没有例外。斯特劳斯结构主义的符号学说带有“普世化”色彩。他认为“做研究的目的，是为了建造一个模型，要研究其性质，要研究在实验室的条件下会产生哪些不同的反应；以便在日后能把观察所得的结果用来解释经验世界实际发生的事情，后者可能和预测的情况非常不同”①。

利奇深谙结构主义并努力将仪式的结构核心凸显出来。不过他不像斯特劳斯那样过于倚重对结构“文法”的普世模型的寻找和建构，而试图将结构主义的精神理念应用到社会中去；因此他比较注意社会结构中的矛盾和动态因素以及相互间的关系。在《从概念及社会的发展看人的仪式化》中他梳理出自己对仪式的几个论点：

（1）仪式中，言语部分与行为部分是不可分离的。

（2）文字语言相比，仪式的“语言”是极其浓缩的；在同一个范畴集合中暗含有许多不同的意思。这也是数学的一个特点。从数学是变换的这一含义上说，原始思想也是变换的。

（3）……相对而言，仪式行动所特有的比较浓缩的信息传递形式一般适合于下述各种交际，在这些交际中，说者和听者处于面对面的关系，并对语境有着共同的了解。②

---

① ［法］列维－斯特劳斯：《忧郁的热带》，王志明译，生活·读书·新知三联书店2000年版，第58—59页。

② ［英］利奇：《从概念及社会的发展看人仪式化》，载史宗主编《20世纪西方宗教人类学文选》，上海三联书店1995年版，第510—511页。

显然利奇注意到了普遍性仪式结构和某一个（类）仪式结构之间的存在差距；而族群背景下的功能之于存在性结构才是确认“结构”的最重要依据。

在谈到象征符号与结构的关系时，特纳认为：“象征符号是仪式的最小单位，它保持和维护着仪式的特殊性质……并构成仪式语境特殊结构中的终极性单位。”[①] 这样，结构也就成了符号的构造，也就是说，它可以被看作在符号和象征所赋予事物的特殊的关系和指示。因此，符号在仪式结构中的多种意义和意思也就自然而然地出现，它可以包括以下几种分析的可能：1. 任何符号、行为和事物本身的多义性质。2. 符号在仪式中与其他的符号、事物以及程序等构成了特殊的语境价值。3. 新的意义和意思在符号中产生的情形。4. 符号在仪式中的对应关系和由此产生出来的结构意义。5. 仪式阈限和过程的连带性。我们举这样一个例子，比如在贵州省荔波县瑶麓村青裤瑶一个叫作“祸厦”的祭祀仪式中，七个主祭者（男性）在整个仪式过程中身着女性的服装主持仪式。“服装”和“着装”本身作为一种生活中的符号和功能具有世俗性的普遍意义。然而，在“祸厦”这一特殊的仪式语境和进程中，男性主持者（各姓氏的代表）身着女性服装却具有特殊的语境价值，即它已经不是一般意义和观念上的“服装”和“着装”，而具有仪式的特定的指示关系。祭仪伴随着杀一只至少生育过三胎以上的老母猪的行为；表明它与“祸厦”（始祖母）的丰产和生殖能力旺盛的意义相关。在这个特殊的仪式中，七个男性主祭者代表着当地村寨中的七个姓氏宗族之间的结构“共时关系”，也表明它们与更原始的、当地瑶人认知的母系社会“历时关系”结构指向。同时，祭祀仪式中的“老母猪”也清晰地表现出一种通过仪式本身的行动过程和阈限性仪式叙事所传递的族群期待。[②]

与同一个盘王神话叙事相映照，瑶族却以自己的认知加以解释，甚至依照自己的解释行动着。特别在盘王祭祀仪式中存在着大量可备索考的信息和功能指喻。“还盘王愿”即属于典型的祭祀盘王仪式；盘瑶支系大都有各种类型的祭祀仪式。瑶族称祭盘王仪式为“做盘王”、“跳盘王”、“做堂”、“要歌堂”、“还大愿”、“搞愿”等，不同支系、亚支系因时间、地域、风俗而名称和形式略有不同；比如举行时间有的为三天三夜，有的则长达七天七夜。

---

① Turner, V. W., *Dramas*, *Fields and Metaphors*, *Ithaca*, New York: Cornell University Press, 1974, pp. 1100 - 1101.

② 彭兆荣等：《文化特例：黔东南瑶麓社区的人类学研究》，贵州人民出版社 1997 年版，第 228—230 页。

盘瑶的祭祀仪式主要有两类：家庭祭祀和村寨祭祀。在我看来，是以家族为单位的泛家庭祭祀，即以家庭为单位却超越家庭祭祀范围的村落行为；而且在祭祀仪式期间，邻近的瑶族村寨亦可前来观看、祝贺。就规模看，有“大祭”、“小祭”之分。由于瑶族祭仪里面掺杂了大量道教和地方性民间信仰的因素，因此，伴有道教的内容和自然神鬼。祭祀仪式大致分为两部分：第一部分主要请诸外姓鬼神（非瑶族祖先）列位。通过施公做法，模仿盘王赐福，祈求来年风调雨顺。此间尚有各类示愿形式，杀猪祭神、谢圣送神，时间持续两天一夜。第二部分主要是瑶族请祖先神前来“流乐”（瑶语为“玩弄”的意思），各种请神、娱乐歌舞活动持续一天。① 本人所参加的贺（州）县的盘王祭仪甚至还看到了一些秘祭内容：包括两位师公模仿盘瓠神犬交尾以传瑶族子民的象征仪式。主要内容包含师公诵颂盘瓠的神奇伟绩，两师公持一红带，于地上翻滚，作交合状，嗣后主祭者口含酒水喷吐成雾状，象征生产出瑶人十二姓的原始意喻。还盘王愿祭仪伴有大量的歌颂和舞蹈，其中主要的功能有两个：一为传颂盘王护（瓠）国和瑶族始祖的神迹。二是祈求盘王庇佑瑶族子民。因此，“还盘王愿”仪式大都有由施公唱诵的“盘王护唱用”，主要内容即把《评皇券牒》神话传说以歌咏的方式唱出来。② 盘瓠的神话传说与盘王祭仪互渗互疏。

瑶族祭祀盘王的仪式中包含着多种“文本”的符号指喻：其“能指”（signifier）和“所指”（signified）出现了大幅的变化。所谓能指，“是伴随着象征符号进行的”；所指则“伴随着概念的进行”。在结构主义语言学那里，能指是音象（sound - image）或其他书写形式（即作为语言物质构成的内部形式）；所指就是概念。通常而论，“神话思维承担着对于能指与所指之间不可避免的差距的表达。”也就是列维 - 斯特劳斯所谓的“不稳定指示”——由于象征符号功能本身所固有的两种基本差距造成的。③ 这就是说，任何叙事符号系统的“能指”与“所指”之间必定会因为二者各自指示的不同而造成历史和族群传承上的距离。同一个“神犬”的神话仪式叙事，至少遗留以下三重距离：

---

① 刘小春等：《桂东瑶舞探秘》，广西民族出版社 1992 年版，第 85—86 页；庄惠兰：《广西盘瑶还大愿仪式中的神圣与世俗》，《厦门大学研究生学位论文》（注：庄惠兰同学为厦门大学硕士，其盘瑶的仪式调查和研究主要由笔者指导）。

② 《广西瑶族社会历史调查》1—9 册，广西民族出版社 1987 年版，第 294—295 页；苏胜兴等主编：《瑶族风情录》，广西人民出版社 1991 年版，第 251—266 页。

③ ［法］梅吉奥、若斯·吉莱奥：《列维 - 斯特劳斯的美学观》，怀宇译，中国社会科学出版社 1990 年版，第 11 页。

图表 9

（A）汉族与瑶族在神犬神话的原生形态符号解读上的距离——（符号结构差异）

（B）历史传承造成同一个叙事符号能指与所指之间的距离——（时空造成差异）

（C）不同族群对待同一个叙事符号策略性诠释之间的距离——（族群解释差异）

假定我们确认“神犬”神话故事的原生形态并无刻意于族群认同，或者它只存在于某个民族范围之内，那么，在第一层面上的“不稳定指示”表述就不同。问题是，同一个神话故事在两个民族之间同时存在着渊源关系，而它又构成了瑶族的“族源”叙事部分。因此，由同一个符号的“能指”（神犬神话）所传达出的“所指”（概念意义）在原生形态上就有了距离，比如汉籍把神犬说成“蛮夷”，而瑶书中却为“护（瓠）国”功臣和“始祖盘王”。其次，由于同一个叙事符号本身客观存在着“能指”与“所指”两种指示能力，二者共同承担着对一个符号的表述，却又各有其质、各自为阵。随着时间和空间的变化，“能指”与“所指”会随之发生变化，但二者并不同步。盘王祭祀仪式里面，盘瓠作为文书、祭祀的功能性物质符号并没有发生重大的变化，可是所指概念却随着时间的推移产生了远比能指大得多的变化。所有不同的人群、族群、支系、宗族，不同时期、地域、境遇下的人们都会根据生活的需求功利地、务实地、策略地做出有利于他们利益、符合他们知识结构、适合他们进行资源操控的理解和解释。再次，对待任何叙事符号都存在着一个“心理学”问题，难怪斯特劳斯认定人类学首先是一种心理学。[①] 特别是不同的族群对同一个神话叙事都会表现出与其他族群所不同的心理期待。这种心理上的距离投射到某一个符号结构上便会出现完全不同的心理反映和心理记录。渐渐地，同一个神话故事在不同族群背景和心理投射之下可能背离到完全不相识的地步。

以上分析说明，尽管瑶族的盘瓠神话与汉文本叙事有着相互渗透之处，但瑶族的盘王祭祀仪式以及各类盘王节日庆典成功地通过瑶族“族性记忆”的历史性选择，使之成了瑶族独特的仪式叙事。它仿佛成为族性记忆的历史“过滤器”：某些东西留存了，某些东西剔除了；某些叙事改变了，某些东西变形了……它与神话传说共同展示出某种属于族群范围的特质。使我们看清楚民族和族群历史记忆的社会机制；而且可以洞识在同一个仪式性结构里面各种文本之间所产生的距

① Lévi-Strauss, C., *La Pensee Sauvage*, Paris: Plon, 1962, p. 174.

离以及这些距离的功能和效力；同时，我们也可以瞥见这些“族群的历史记忆”是如何被当作一种配置资源被加以应用的。因此，就这个意义而言，我们以往所说的“历史事实”是一个受到绝对质疑的东西。至少，它是一个经由族群或个人在特定情境中的理解、解释和选择所积累起来的事实。而且，我们在确认这样一个前提之前还要附带一个条件：虚构也是历史事实不可或缺的元素和部件。很显然，如果我们以现代认知去评估盘瓠神话—仪式叙事，其中大多数无以“证真”，甚至很多荒诞不经。可是，当你再回过头看一看瑶族人民是怎样地通过口传、文书、仪式、信仰、风俗、习惯等日常生活各项主要活动使之事件化、事实化，人们便不再怀疑它的虚假性和虚构性。

同时，对于同一个故事的叙事，神话和仪式作为不同的陈诉方式，其结构也存在着一些差异。“有一种不变因素经过编码进入了仪式的结构，而这是神话所没有的。”[①] 神犬神话和仪式的叙事本身包含着三重叙事者：神话叙事，仪式叙事和神话—仪式叙事。“神话—仪式叙事”强调着二者对于同一个传奇故事的结构和“共同讲述”的客观。神话叙事则主要停留于文本和口传的陈说特性；而仪式叙事则以一种形式主义和相对稳定的结构语码体现于既定的程序之中。因此，尽管三者都在讲述同一个故事，时间、空间和历史语境之于它们变化是不一样的。对于瑶族来说，“还盘王愿”等仪式属于纪念性仪式，那么，在纪念性仪式的展演当中究竟被记忆下了什么？答案部分在于，一个社群被提请注意其由支配性叙事（master narrative）表现并在其中讲述的认同特征。[②] 换言之，盘瓠—盘王——“始祖—功臣—英雄”无不被瑶族视作与本民族的核心价值一并被确认、被传承；而且，仪式化过程已经得到了“支配叙事”的精心设计。瑶族在《评皇券牒》等的文书中策略地把在汉籍中的非平等用语给剔除；而把汉典里面没有出现或一笔带过的因有功于朝的封赏、敕令予以突出、细致甚至扩大化。纪念仪式进而又将这些因子通过较为固定的形式保留了下来。神话仪式叙事之于“历史记忆”的妙谛便在于此。

瑶族的盘王祭祀仪式作为一种“语话系统”的目标与目的，与一般仪式的一个目标和目的——建立一种类似于涂尔干所说的“神圣/世俗”二元制度相仿。不过，瑶族仪式中“神圣/世俗”的具体表现与涂尔干所界说者有着明显的不同，

---

① Rappaport, R., “The Obvious Aspects of Ritual.” *Cambridge Anthropology*, (2) 1974, p. 32.

② ［美］保罗·康纳顿：《社会如何记忆》，纳日碧力戈译，上海人民出版社2000年版，第81页。

图表 10 "还盘王愿"仪式的内容构造

- 盘瑶『还盘王愿』祭仪
  - 宗教信仰
    - 盘瓠崇拜（图腾崇拜）
    - 祖先崇拜（家先·开山祖）
    - 自然崇拜（雷神、水神、谷魂、山鬼）
    - 地方神崇拜（陈候大王、社主、土主）
    - 道教崇拜（三清、三元、老君、玉皇、张天师）
  - 古语言文字
    - 瑶经——师公诵经特殊语言"经语"
      - 古汉字（方言）
      - 古瑶语
    - 瑶经土俗字
      - 汉族土俗字
      - 瑶族土俗字
  - 民间文学
    - 《盘王大歌》
      - 神话
        - 盘瓠神话
        - 洪水滔天神话（伏羲兄妹）
        - 盘古开天神话
      - 传说
        - 歌仙刘三妹传说
        - 桃源洞传说
        - 梁山伯祝英台传说
        - 鲁班的传说
      - 劳动生活
        - 放猎狗（狩猎）
        - 歌春（稻耕）
        - 歌酒·歌茶·歌麻
        - 起木屋（林业）
    - 歌师书、歌娘书
      - 情歌
  - 民间艺术
    - 盘王舞系列
      - 原始宗教舞蹈
        - 长鼓舞
        - 约标舞（生殖舞）
        - 围堂舞
        - 捉龟舞
        - 打铁舞
      - 受道教影响舞蹈
        - 铜铃舞
        - 启香舞
        - 步虚舞
        - 七十二神兵舞
        - 三元舞
        - 罡步舞
        - 手诀舞
        - 剑皇舞
    - 民间音乐
      - 拉发调（过山音）
        - 高音拉发
        - 中音拉发
        - 低音拉发
      - 师公调
      - 《盘王大歌》
        - 《大歌》调
        - 七任曲套曲
        - 长鼓歌
        - 飞溜飞
      - 八音吹打乐
        - 唢呐套曲
        - 打击乐
    - 民间戏剧曲艺（原始形状）
      - 长鼓来历
      - 请汉人教打铁
      - 仙女凡人配偶
    - 民间美术工艺
      - 大堂神像系列
      - 凿花神像图案系列
      - 服饰
        - 师公服饰
        - 瑶族盛装
      - 宗教场所装饰、宗教法器
  - 传统礼仪
    - 挂红罗花帐仪式（盘王女与盘王虚拟婚礼）
    - 摆歌堂仪式
    - 成丁礼仪式
    - 道教仪式
    - 盘王宴吟唱《盘王大歌》仪式

至少它的层次更为多样复杂；因为所涉及的族群背景不同，它不独需要凸显在某一个族群中的“神圣/世俗”关系，而且还必须划分出不同民族和支系的“边界关系”（the ethnic groups and boundaries），特别是划分出与汉民族同一神话故事中的“神圣/世俗”关系。比如在《评皇券牒》的文书中，“评皇”作为一种汉民族的“神圣”同时也被瑶族历史地认同着，它既是符号，也是结构，更是一种生存需要。但是，在同一个二元制度之中，盘瓠作为“神圣”者，却只限制于瑶族，不能被汉族认同。不仅如此，它还被确认为“蛮夷”。于是，单就“盘瓠”这个叙事符号来看，它既是“神圣的”，也是“世俗的”，还是“蛮夷的”。关键看怎么去建构二元制度。是颇符合费孝通先生所说的“差序格局”的道理。①

五、“还盘王愿”仪式的音乐叙事

瑶族音乐中的“哪发”调

中国的许多少数民族的文化传统和叙事，特别是那些相对较小的、无文字的少数民族，都有一些样式独特的方式，这些独特的文化传承方式在很大程度上也成了他们用于认同自己的文化、认同自己的族性，区别与其他民族、族群或人群的依据。音乐便是一种外在的表述差异；这些差异很容易从音乐的调式、声音的使用、咏唱的风格等方式表现出来。“哪发”调是瑶族音乐中非常有代表性的一种音乐歌唱方式或样式，其中有一个特征就是颤音的大量存在和广泛使用。

在“还盘王愿”音乐表现和歌唱种类中，“哪发”调可以说最可以代表瑶族（仪式）音乐的特色；而在“哪发”调中，颤音的使用又构成这种调式的鲜明特点。“颤音”在这里或许并非严格意义上的音乐术语，只表现在从一个音向另一个音上的过渡，它既不是简单地在两个音上相连，标记上不好用连音线“ ⌒ ”标出；同时，它又不是典型的滑音，因此也不好用滑音标志的波纹线“ ~ ”或带箭头的线“→”标出。在瑶族的音乐中，我们可以经常听到一些音乐唱法中有这种情形，即一个拖音拖得很长，音向和音程有明显的蠕动感，即使是在一个音上也很不稳定，仿佛让人感受到歌者的嗓子在抖动，给人一种极为苍凉、苦涩的

---

① 费孝通：《乡土中国 生育制度》，北京大学出版社1998年版，第24页。

感觉。瑶族“过山音”的代表性唱腔“哪发”调就是这样的。瑶族“哪发”调的主要特征是在这种歌曲的进行中当句与句之间在承上启下的时候习惯性地使用“哪发”（na fa）两个衬声词而被人们所命名。“哪发”调有长调和短调两种，长调的拖腔长，句幅长，歌曲结构也长，四句歌词要唱成八句歌。短调的拖腔短，句幅短而歌曲结构也短。其中特别引人注目的是：在长调“哪发”中 mi（角）、re（商）之间有一个较长时值的逐渐下行的滑音；而在短调中，这种滑音留下的痕迹不明显，但仍可感觉到它的存在。“哪发”调可以独唱亦可二重唱。

不少地方的瑶族将带有大量颤音现象的“哪发”调当作瑶族音乐文化中祖传下来的传统进行认同。这样的认同显然具有生态和族性（ethnicity）两方面的依据。“哪发”调最集中地表现在所谓的“过山音”当中，这与瑶族中的盘瑶支系（优勉瑶）的另一个形象性的称谓“过山瑶”密切相关。如上所述，瑶族总体上属于迁徙性山地民族，他们在文化叙事中也自然大量地存在着“过山”的迁移特质。一方面，“哪发”调中的颤音生动形象地表现出瑶族人民在他们过去岁月中跋山涉水的经历，以及在迁移过程中他们的声音在连绵起伏的山峦里回荡和起伏的动态和声音表现特征。当我们问及瑶族同胞为什么使用这种“颤音”的时候，他们经常会这样回答我们：“我们在山里都习惯用这种声音。”另一方面，瑶族在迁徙过程中的艰辛和苦难也很适合用这种听起来哀叹动人的唱法来表达；同时，“哪发”调在内容上也经常与瑶族人民与祖先进行交流的一种音乐表达。因此，他们会很自然地将它作为瑶族文化的一种族群认同（ethnic identity）方式，因为在他们的心中，“我们的祖先就是这样唱的”。由于这种带有颤动性的装饰音有其唱法能给人心灵和情绪上的震撼，让人体悟到一个民族在迁徙途中的艰辛和重负之下对祖先的呼唤，我们更愿意将这种带传呼性的音乐表达视为瑶族这一迁徙民族特殊的文化心理表述。与其说这种带有明显装饰性的颤音是一种音乐调式，还不如说它是瑶族对自己民族苦难历程的诉说。[①] “还盘王愿”仪式中的“盘王宴席”中就有大量的音乐表现，其中尤以“哪发”调为代表，如“轮娘唱”与“起声唱”：

---

① 彭兆荣等：《南方少数民族音乐文化》，广西人民出版社 1995 年版，第 101—104 页。

谱例 1：

轮 娘 唱[1]

1 = C 2/4

中速

独唱

伴奏

深 牌沙优 塞 沙 优。 轮娘 唱，

娘也 唱双 郎唱 双(哪 深 牌)，娘也 唱双 定酒 盏(啊)。

郎也 唱双 定四 行(哪 深 牌)， 定酒 盏(哪 发)，

郎也 唱双 定四 行， 定四 行(哪 塞 沙 优塞 沙 优)。

---

① 转引自盘承乾等收集整理：《盘王大歌》，天津古籍出版社 1993 年版，第 9—12 页。莫纪灵记谱，配伴奏。

轮娘 唱， 娘也唱条郎唱条(哪
深 牌)， 娘也唱条定酒 盏 郎也唱条 定四腰(哪
深 牌)， (深牌塞 沙优 塞 沙优)。
平平 唱， 比能官坪 晒禾行(哪 深 牌)，
平地 晒禾 反复 晒， 分散歌词 无万 双(哪 深 牌)，
千

| 7 2 2 6 | 5 0 | 7 2 2 7 | 7 2 7 | 5 5 5 7 |
反 复 晒(哪 发), 分 散 歌 词 无 万 双 无 万 双(啊)
千 千
| 5 7 7 7 | 5 0 | 2 7 7 5 | 7 7 7 | 2 5 5 5 |

| 2 2 5 7 | 7 5 | 5 0 | 5 2 #1 | 2 0 0 |
(塞 沙 优,塞 沙 优), 分 歌 唱,
| 7 5 5 | 7 7 2 2 | 5 2 5 6 7 | 5 7 7 7 | 5 0 0 |

| 7 2 7 7 | 2 5 5 7 | 5 5 | 7 7 7 5 | 5 5 5 7 |
比能 官人 分鱼 塘(哪 深 牌), 官人 分塘 无郎 份(啊),
田 田
| 2 5 5 7 | 5 5 5 | 5 2 5 2 | 5 2 2 2 | 2 2 2 2 |

| 7 2 7 7 | 5 5 5 7 | 5 5 | 5 5 7 5 | 5 0 |
分散 歌词 无万 双(哪 深 牌), 无 郎 份(哪 发),
千
| 5 2 2 2 | 2 2 2 2 | 5 5 7 6 7 | 5 2 3 2 | 5 0 |

| 7 2 7 7 | 7 2 7 | 5 5 5 7 | 2 2 5 7 | 7 5 |
分散 歌词 无万 双, 无 万 双(啊)(塞 沙 优,塞 沙 优)。
7 2 7 7 千 千
| 5 6 5 5 | 5 6 5 | 3 3 3 5 | 7 7 7 | 5 2 2 2 |

手拿铜钱二十五，数去数回二十文(哪三

深牌)，也有第一歌难唱，也有第二

出声关(哪难深牌)，歌难唱(哪发)，也有第二

出声关难 出声关(哪难塞沙优塞沙优)。

口头传统：叙歌与喃词

我们无妨把瑶族音乐视为一种族性叙事。在很长的时间里，由于族群的命名和族群的界定与政治和权力紧密地联系在一起，带有明确的“话语”性质，经常冲淡了一个特定民族或族群本体表述上的自主性，换言之，人们会经常性地习惯以主体民族的政治话语的权力操控去对待和看待那些弱小民族的文化叙事，犯了一个民族学研究最忌讳的诟病：以己度他。早在20世纪50年代，人类学家就注意到了这个问题。英国著名的人类学家利奇在1954年对缅甸高地的克钦族（Kachin）进行研究时认为，民族及民族所属的文化表述应该从该社会族群内部

结构功能的角度来确定。① 在这方面说得最为清楚和透彻，也最有影响力的当属巴斯，他认为一个民族的族性认同的终极依据应当是当事人自己。也就是说，应当是某一族群里的人们根据自己的族源和背景自己来进行确认。“族性认同的最重要价值是与族群内部相关的活动维系在一起……另一方面，复合的多族群系统，其价值体系也是建立在多种不同的社会活动之上。”②

建立这样的认识之所以重要，是因为它有助于我们对民族音乐的根本性认识。以往有人认为，那些无文字民族音乐的口头传承所造成的变异是因为他们不识谱和不会记谱的缘故。这实在是一个本末倒置的谬误，从文化发生与传承的线索追溯，口头的民歌在时间上比靠乐谱记录音乐的历史久远得多。口传音乐是人类先民的特殊叙述。它是生活的存在。后来的采集者用乐谱的方式记录它们，原本是面对浩如烟海的民间民族音乐望尘莫及的不得已行为：一方面使民间音乐在一个共同的乐谱规则下得以传继和创造，另一方面，它对极其丰富的原创性民族民间音乐却是一个“削足适履”。随着采录者与民族民间歌手之间由于有了谱例（定式）和无谱例（不定式）的分离，有谱例的“定式”遂成为一种圭臬。鲁迅先生曾在《门外文谈》中有过精彩的论述：“有史以前的人们，虽然唱歌，求爱也唱歌，他却并不起草，或者留稿子，因为他做梦也没有想到卖诗稿、编全集。”③

由于瑶族自古并无文字系统，因此瑶族的口头传统非常发达，在口头传统的“声音文化”中存在大量的以叙事为主的样式，笔者姑且称之为“叙歌”——介于叙述与歌唱之间的样式。瑶族的“叙歌”多种多样，比如在瑶族同胞里流行广泛的“信歌”即属叙歌的一种：专门表达怀念亲人和在迁徙中走散了的乡亲。表面上，“信歌”是以“信”的方式在“寻亲”，实为通过这种唱叙不定期表达亲情。由于瑶族迁徙时间久远，迁移路线很长，分布地域宽广，遭遇压迫深重，为了“寻亲”，为了团结，便产生了这样一种独特的歌叙方式。这也就是为什么所谓的“信歌”多无具体人名、地名，而是糅民族、宗族、家族于一体的亲情倾诉，或者是整个民族迁徙故事，例如：

---

① Leach, E. R. *The Political Systems of Highland Burma: A Study of Kachin Social Structure*, London: G. Bell & Sons, 1954.

② Barth, F., *Ethnic Groups and Boundaries: the Social Organization of Culture Difference*, . Boston: Little, Brown and Company, 1969, p. 19.

③ 《鲁迅全集》卷6，人民文学出版社1973年版，第89页。

茶油灯下忆旧苦/心酸痛楚流泪珠/笔上白纸写信书/寄上四方相宗祖/……先说宗亲名和姓/扬传天下都知情/上祖太公盘十五/道宝应元是他生/……/如今好比鱼离水/单飞孤雁叹哀鸣/年老不知何日去/子孙后代再见亲/我有祖宗名和姓/留给后代好查亲/①

听者在倾听这样的叙歌时，很难用经院式的“规矩”去衡量它们，首先，歌叙者并不是简单地代表某一个人，而是一群人甚至整个民族的“人格化”。其次，人们不会在意那个歌者的情形，更多地会将其视为一种“共同体叙事”——即不太在意某一个“无名氏”的特性，而把注意力集中在更大的叙事背景和叙述方式上。再次，民族音乐家在处理音乐叙事时的视角与经院式音乐家的处理方式不同，民族音乐家至少要处理一个叙述内容的一系列变体和转换。② 总之，“共同体被看成一个自我确认、自我包容的‘体系’而民歌就成了它‘活着的’产品。”③

说话与歌咏之间有着明显的差异，最敏感的差异在于：说话是依据不同的词汇、语言法则和声调来传达意思；歌咏则必须根据一定的旋律将一些词汇串联起来。重要的是，陈述和歌咏都可作为叙述方式。至于人们在什么情况下选择诉说，在什么情况下选择歌唱，二者的关系又是一种什么关系等问题，都是音乐人类学研究需要解答的。可以肯定，不同的民族在选择叙述样式的倾向上有很大的差别，如果把中国人和印度人相比，前者用歌唱的方式来叙述的概率要小得多。同理，如果将汉族和绝大多数的少数民族相比，前者用歌唱来叙述的概率要小得多。像瑶族这样的迁徙性山地少数族群，非常热衷于运用歌咏的叙事方式。由于瑶族音乐叙事传统中鲜明的口传性质，决定了其体裁的强烈的叙事特征。许多样式介乎说话和唱歌之间而又不同于所谓有“曲艺”。重“诉说”轻“歌唱”，内容涉及祖先来源、神话传说、历史故事、祖先崇拜、生活常识、家事劳动、社会伦理、乡夫民约等等。在“还盘王愿”祭祀仪式中就有大量的“喃词”，主要由师公咏说，这是一种非常简单单调并不断重复的音律，大段大段长时间地讲述与交流。在形式的表面上喃喃自语，却成了仪式的最重要的部分。在连续三天三夜的仪式过程中，师公的喃语所占的时间最多，而且许多动作也都是伴随着喃词叙

① 赵廷光：《论传统瑶族文化》，云南民族出版社1990年版，第180—215页。

② 彭兆荣：《摆贝：一个西边地的苗族村落》，生活·读书·新知三联书店2004年版。

③ 苏独玉：《民歌与意识形态的关系·导论》，《中国音乐》1992年第1期，第15页。

咏进行。笔者倾向于将瑶族的“喃语”视为一种独特的表述系统，它既有师公的喃词，也有咒、诉说等等，它们的主要特征都侧重于叙事，却与人们在日常生活中的说话不同，除了内容正规、庄严和有历史感，还伴有规律性的音调起伏；颇类似于山里的小学生在背诵课文时的“琅琅”读书声，不是一般人概念里的“音乐”。

民族音乐的结构叙事范式

民族音乐学研究在考察叙事的时候会将注意力放在民族音乐的结构范式上，在这方面，“有效和最佳的学科模式当属‘梅里亚姆型’——即包括三个相互关联的部分：音乐的概念、音乐的行为和音乐的声音（本体），三者呈循环关系：概念影响行为，行为产生音乐的声音。”梅氏认为，从声音到概念存在着一种经常不断的反馈，这就是为什么一种音乐体制既是变化又是稳定的原因所在。[①] 结构本身也可视为一种叙事范式，在少数民族音乐叙事里，它往往被看成是一个过程的必要环节，每一个环节唱什么曲调，由什么人参加，用什么乐器等有严格的规定，抽去其中任何一项，就像一个数学公式缺少了一项必备的条件而不能成立。也正是由于此，仪式音乐中的人、行为、音乐构成了一个“仪式结构”。

民族音乐的叙事结构离不开各种符号的作用，特别在仪式音乐中，仪式的符号，包括程序、器具、服装、时间、空间、食品等都与音乐的符号，包括曲调、调式、音高、乐器等都有着密切的关系和关联。这些不同的符号构造和结合能够产生出一种仪式性场合所需要的特别的氛围和效果。首先，在“还盘王愿”的仪式中，任何音乐的咏唱都不是独立的个体行为，这与瑶族人民在日常生活中的歌唱完全不一样，它必须配合整个仪式的功能性需求、符合仪式在进行过程中的氛围，同时，特定音乐调式的选择和起声又成了仪式不可缺少的“程序章程”的元素和指令。换言之，仪式中的音乐构成了瑶族传统叙事在仪式中的基础性结构的组成部分。就像在一个巨大的、具有社会化符号标志的公共空间举行的一个盛大的集会活动一样，某一个人、或某一种身体指令、或某一种确定的声音和音响等被现场性地看作整个活动过程得以顺利进行的程序和符号性保证，比如“唱国歌”或“奏国歌”在意义更多的并不是强调个人的独立性陈诉，而是那个所举行的仪式必备的“章程化指令”，是整个仪式构造的组成部分。许多音乐或调式，当它被安排在不同的场合，或者在不同的气氛中歌唱，或者由不同的情绪所引导等，即使是同一种调式，它在不同场合中的意义是不一致的。比如瑶族“哪发”

① 彭兆荣等：《南方少数民族音乐文化》，广西人民出版社1995年版，第53页。

调，它可是瑶族人民自我陈诉的一种方式；但在“还盘王愿”仪式中，它可以成为一种结构的要件和程序的指令，如“盘王宴席”中的“起声唱”便是例子：

谱例2：

起 声 唱①

1＝C $\frac{2}{4}$

中速

深 牌 沙优 塞 沙 优！ 让让 唱， 让双 让小

让让 完哪 深 牌， 让 小 让声 让让 尾， 让小 让声

让让 声，哪 深 牌， 让让 尾哪 发， 让小 让声

让让 声， 让让 声(深 牌 沙 优塞 沙 优！)

---

① 转引自盘承乾等收集整理：《盘王大歌》，天津古籍出版社1993年版，第8—11页。

起 声 唱， 双黄鸟 起声 完(哪 深 牌)，

黄鸟 起声 在树 尾， 郎小 起声 在席 边(哪 深 牌)，

在席 边(哪 发)， 郎小 起声 在席 边， 在席 边(哪

塞沙优塞 沙 优)， 让 让 唱，

让堂 让里 让让 齐(哪 深 牌)， 让夜 让时 让让 起啊，

2 3 2 5 | 2 2 5 7 | 5 5 | 2 2 3 6 | 5 0 |
让一 让地， 让让 云（哪 深 牌）， 让让 起哪 发，
2 5 2 5 | 2 5 2 5 | 2 5 5 | 2 5 2 5 | 5 0 |

2 2 2 5 | 2 2 7 | 5 5 5 5 | 7 7 5 7 | 7 5 |
让一 让地， 让让 云， 让让 云（深 牌沙 优塞 沙 优），
5 7 5 7 | 5 7 7 7 | 5 7 7 7 | 5 7 7 7 | 5 7 7 7 |

5 0 | 2 7 2 | 2 0 | 6 5 5 7 | 2 5 5 7 |
起 歌 唱， 歌 堂 邻 里 起 声 完（哪
齐
5 5 0 | 7 7 7 | 5 5 0 | 2 5 5 5 | 2 5 5 5 |

5 5 | 2 3 2 7 | 2 7 5 5 | 7 0 | 2 3 2 7 |
深 牌）， 今夜 戌亥 二日 歌遍 起， 明日 辰巳
日 寅卯 申 酉
5 5 5 | 2 5 5 5 | 2 5 5 5 | 5 0 | 5 7 7 7 |

5 5 5 5 | 5 7 5 | 5 0 | 2 2 3 6 | 5 0 |
二时 歌便 完（哪 深 牌， 歌尽 起哪 发），
齐
5 7 7 7 | 5 7 7 7 | 5 0 | 2 6 2 6 | 5 0 |

2̇2̇ 2̇7 | 2̇5 7 | 2̇5 5 | 767 i̇5 | 767 5 |
明日 二时 歌便 完， 歌便 完 （深 牌 沙优 塞 沙 优），
26 66 | 26 26 | 26 66 | 2 6 26 | 2 7 77 |

50 0 | 2̇i̇2̇ 5 | 70 0 | 2̇5 2̇7 | 2̇2̇ 57 |
让 让 起 啊， 让同 让来 让让 槽哪
50 0 | 2 7 77 | 50 0 | 57 77 | 57 77 |

5 5 | 2̇5 2̇7 | 2̇2̇ 3̇7 | 2̇7 2̇5 | 2̇2̇ 57 |
深 牌， 让龙 让村 让让 塞哪， 让村 让才 让让 优哪
55 5 | 27 77 | 57 77 | 27 77 | 57 77 |

5 5 | 2̇ 2̇ 3̇ 6 | 5 0 | 2̇ 7 2̇ 5 | 2̇ 2̇ 7 |
深 牌， 让 让 塞 哪 发， 让 尽 让 全 让 让 优
5 5 5 | 5 5 7 7 | 5 0 | 2 5 2 5 | 2 5 5 5 |

55 5 7 | 2̇2̇ 57 | 5 5 | 5 0 ‖: 767 5 |
让让 优，（深 牌 沙 优塞 沙 优）， 初 入 席，
25 2 5 | 2 5 55 | 2 52 2 | 5 0 ‖: 2 522 |

5 0 0 | 5 5 5 7 | 5 5 5 7 | 5 5 | 2 7 2̇ 2̇ |

席头 席尾 浪悠 悠(哪 深 牌)，手拿 七寸

修 修

5 0 0 | 5 7 5 7 | 5 7 7 7 | 5 7 7 7 | 5 7 7 7 |

5 5 | 0 5 5 |

7 7 2̇ 7 | 2̇ 5 5 5 | 6 5 5 7 | 5 5 | 2̇ 2̇ 3̇ 6 |

银刀 子(啊) 割断 歌词 满地 流(哪 深 牌)，满地 流(哪

抛 抛

5 7 7 7 | 5 7 7 7 | 2 5 5 5 | 5 5 5 | 5 5 7 7 |

5 7 | 0 5 7 |

5 0 | 2̇ 7 7 7 | 2̇ 5 7 | 2̇ 5 5 | 5 7 7 5 |

发) 割断 歌词 满地 流， 满地 流 (深牌 沙优

抛 抛

5 0 | 5 7 7 | 5 7 7 | 5 5 5 | 5 5 5 |

7 6 7 5 | 5 0 :‖ 2̇ 2̇ 1̇ 2̇ | 2̇ 3̇ 2̇ 5 | 2̇ 2̇ 5 7 |

塞 沙 优)， (让让 太， 让客 让同 让让 优哪

5 5 5 | 5 0 :‖ 5 7 7 | 5 5 5 | 5 5 7 5 |

5 5 | 2 3 2 7 | 2 2 3/6 | 2 5 2 5 | 2 2 5 7 |

深 牌， 让督 让请 让让 最啊， 让就 让同 让让 头哪

5 5 | 2 5 5 5 | 2 5 5 5 | 2 5 5 5 | 2 5 5 5 |

5 5 | 2 2 3/6 | 5 0 | 2 5 2 7 | 2 2 7 |

深 牌）。 让让 岁哪 发， 让同 让村 让让 同，

2 5 5 | 2 5 6 5 | 5 0 | 2 7 5 7 | 2 7 5 7 |

5 5 5 7 | 2 2 5 7 | 7 5 | 5 0 ‖: 2 5 2 1 |

让让 同前 （塞 沙 优塞 沙 优）。 隔 席

2 7 5 7 | 2 7 5 7 | 2 7 5 7 | 2 5 6 7 ‖: 5 7 2 7 |

5

2 0 0 | 2 5 5 7 | 5 2 5 6 | 5 5 | 7 2 7 7 |

唱， 又隔 二重 灯火 炉（哪 深 牌）， 谁得 风吹

烟

7 0 0 | 2 7 5 7 | 2 7 5 7 | 5 7 2 7 | 5 7 2 7 |

5 0 0 | 5 | 5 |

7 2 2 7 | 5 2 5 5 | 2 5 5 7 | 5 5 | 7 2 2/6 |

灯火 死（呀） 衫袖 拢娘 过席 图（哪 深 牌）， 过席 图（哪

连 连

5 7 2 7 | 5 7 2 7 | 5 7 2 7 | 5 2 0 | 5 7 7 7 |

5 5 5 |

5 0 | 72 27 | 27 7 | 25 5 | 72 27 |
发）， 衫袖 拢娘 过席 图连 过席 图连 （深牌 沙优
5 0 | 57 75 | 75 5 | 25 55 | 25 55 |

767 5 | 5 0 :‖ 2 3 2 5 | 2 2 3 |
塞 沙 优）， 让色 让来 让让 丢，
5 7 2 7 | 5 3567 :‖ 2 5 2 5 | 6 6 7 |

25 27 | 22 57 | 5 5 | 23 27 | 22 37 |
让年 让贺 让让 贺啊 深 牌， 让督 让全 让让 苦啊，
27 27 | 66 5 | 7 7 | 66 7 | 6 6 |

25 25 | 22 57 | 5 5 | 22 36 | 5 0 |
让贺 让存， 让让 槽啊 深 牌， 让让 苦哪 发，
55 6 | 27 52 | 5 5 | 77 66 | 5 0 |

25 27 | 22 7 | 55 57 | 22 57 | 7 5 |
让同 让村 让让 同， 让让 同前，（深牌 沙优 塞 沙
72 75 | 77 5 | 55 25 | 55 25 | 25 25 |

5 0 0 | 7 2̇ 5 5 | 7 2̇ | 3̇ 0 | 5 5 5 7 |
优)， 三百 二人 郎 在 小， 人人 叫我
5 0 0 | 5 7 2 7 | 5 7 7 7 | 5 0 | 2 7 5 7 |

2̇ 5 5 7 | 5 5 | 2̇ 2̇ 7 7 | 2̇ 2̇ 3̇ 6 | 5 7 5 5 |
坐南 行(哪 深 牌)。 坐得 南船 向水 口(啊)，旧后 人传
船
2 7 5 7 | 5 5235 | 7 7 5 5 | 6 6 7 | 2 5 2 5 |

5 5 5 5 | 5 5 | 2̇ 5 7 6 | 5 0 | 7 2̇ 5 7 |
郎有 双(哪 深 牌) 向水 口(哪 发)， 旧后 人传
缘
5 5325 | 5 7 7 7 | 5 7 7 7 | 5 0 | 5 7 2 7 |

7 7 7 | 5 5 5 | 5 7 7 5 | 7 6 7 5 | 5 0 ‖
郎有 双， 郎有 双 (深牌 沙优 塞 沙 优)。
缘 (5̇ 0 / 2 0)
5 5 5 | 2 5 2 5 | 2 5 2 5 | 5 7 7 7 | 5 (7 0 / 5 0) ‖

“哪发”调在仪式进程中配合着各式各样的“宴请”礼节的进行。同样的，宴请仪式中的其他物品、牺牲、乐器、经文等也都共同构造和营造了同一个仪式程序，以保证仪式得以顺利地完成。



图9 “还盘王愿”祭仪中的祭品、乐器、经文共同组成了整体

小 结

仪式音乐与学院派的音乐定义和界定有着非常大的区别：当音乐成为仪式活动的构成要件的时候，音乐便成了现场事件的一部分，成为历史传统的言说，成为民族文化语境中的一种陈诉方式。瑶族的“还盘王愿”中的音乐叙事便是一个例证。人们很难将它与仪式中的其他活动和符号分离开来；人们甚至不容易直接对所谓的“音乐本体”进行分析。其中最为重要的一个原因是：瑶族“还盘王愿”仪式中的“音乐”本身属于瑶族人民生活和生命的一部分。这大约就是仪式音乐的妙谛吧。

［本文原载曹本冶主编《中国民间仪式音乐研究》（华南卷）下册，上海音乐学院出版社2007年版。］

坳瑶“盘王节”祭仪乐舞述论

陈坤鹏

坳瑶是瑶族的一支，现有人口7000多，聚居在广西壮族自治区金秀瑶族自治县东南部的罗香、六巷两个乡14个村寨。“坳瑶”的“坳”字，是“瑶”字声音的讹译，自称“表门”。因男子头发结在头顶的正中，故又称“正瑶”。通用语言为“勉语”，属汉藏语系苗瑶语族瑶语支。没有本民族文字，歌本多用汉字记瑶语瑶音，崇信盘瓠（盘王）。民间音乐有民间歌曲和歌舞音乐两大类。民间歌曲又分“小声歌”和“大声歌”两种。“小声歌”用假嗓轻唱，用于男女青年的恋俗活动；“大声歌”用真嗓高唱，用于大庭广众的群聚场合。歌舞音乐主要是“大声歌”、黄坭鼓和舞蹈的结合，蕴含着浓郁的原始古乐韵味，多用于原始宗教祭仪之中，尤以“盘王节”祭仪为甚。

“盘王节”，又叫“做盘王”、“跳盘王”，是盘瑶系统的瑶族各支系（即操“勉语”的瑶族各支系，如盘瑶、盘古瑶、过山瑶、平地瑶、排瑶、山子瑶、花头瑶、坳瑶等）的共同节日。相传瑶族先民在古代迁居的漂洋过海中，突遇狂风暴雨，木船颠簸，万分危急时祈求祖先盘王保佑，果得平安，由此而源生缅怀其祖先恩德的“还盘王愿”祭祀活动。见诸文献，早在1600多年前的晋代就有“用掺杂鱼肉，叩槽而号，以祀盘瓠”的记载，可见其历史相当久远。历经千百年的变迁，这种祭祀活动大体形成了两种模式：一是相沿成习的节日性祭祀，即“盘王节”，多在农历的十月十六日，以村寨为单位于盘王庙前举行，每年或两三年一次；二是某个家庭由于家道不宁而向盘王许愿，然后在自己家中举行还愿性祭祀，俗称“还盘王愿”，时间不定。不同支系、不同形式的盘王祭祀活动，其祭祀程序与祭仪中的歌舞音乐亦有所不同。本文所论，仅坳瑶一支的群体性节日祭仪及其歌舞音乐，原始古风最浓。

一、 祭祀时空、 人员与乐器

祭祀地点：盘王庙前的空地。坳瑶的盘王庙多建筑在深山老林中，每村一座。庙宇立四柱，上盖竹瓦或杉木皮，庙内不立神像。

祭坛布置：祭祀期间临时搭设祭坛，以盘王庙正面为背景，盘王像悬挂中间，两侧分别为真武、功曹、田公、地母等神像。神像前立香案、供桌。

祭仪成员：一村或几村联合举办，男女老少全部着节日盛装参加；既是祭祀的忠实信徒，也是祭祀乐舞的参与者、观赏者。

祭仪主持：整个祭祀仪程均由德高望重的先生公主持。

歌唱成员：歌师（善歌的先生公）1 人；童贞 4 人（两男两女）。

鼓舞成员：领舞（操母鼓）1 人；群舞（操公鼓）4 人。

歌舞成员：青年男女 16 人。

舞用乐器：黄坭鼓、公鼓 1 个、母鼓 4 个。关于黄坭鼓，宋人周去非的《岭外代答》已有记载："瑶人之乐，有芦沙、铳鼓、葫芦笙、竹笛。""铳鼓，乃长大腰鼓也；长六尺，以燕脂木为腔，熊皮为面。鼓不鸣响，以泥水涂面，郎复响唉。"文中的"铳鼓"，即黄坭鼓，现在多用整段空桐树或苦楝树挖空作鼓框，两端蒙山羊皮为面。鼓面不与鼓框粘牢，而是分别固定在两个圆形铁圈上，盖之于鼓框两端的框口，用若干铁钩系绳相对收拢绷紧。母鼓鼓框似桶，中间腰部稍凹陷，鼓壁厚约 2 厘米、全长约 100 厘米，鼓腰直径约 11 厘米，两端鼓口直径约 22 厘米，铁圈直径约 26 厘米；公鼓鼓身中间小两头大，呈两个倒接的喇叭状，鼓框壁厚约 1 厘米、全长 170 厘米，鼓腰直径约 6 厘米，两端喇叭口直径约 23 厘米，铁圈直径约 26 厘米。

乐用乐器：小鼓、小钹、大锣、小锣等。

准备工作：祭祀头天，村中充满节日气氛，人们喜气洋洋地打扫村巷、杀猪、做粑粑、备办供品、迎接来访的亲友、擦洗祭祀中的主奏乐器黄坭鼓……

祭礼时间：祭祀当晚 7 点左右开始，全部祭仪持续一夜。

二、 祭仪程序及其歌舞表演

一切准备就绪，祭坛四周燃起熊熊火把，参加祭祀的人们，包括外来祝贺的

客人，个个面对盘王神像，虔诚地低头不语，表示对其祖先的深切怀念。四周寂静无声，在庄严肃穆的气氛中开始祭祀各项仪程。

1. 鸣炮：首先是“通!”“通!”“通!”三声铁铳炮巨响，尔后是长时间的鞭炮齐鸣。

2. 上香：在浓重的硝烟中，主祭师公沐浴净身，怀着崇敬的心情在香案上点香、燃烛。

3. 请神：在烟雾缭绕、烛光照耀下，主祭师公口中念念有词，吟唱请神调，恭请盘王等诸神光临。

4. 上供：在主祭师公的献词吟唱声中，“族老”领着十余名有威望的长者恭恭敬敬地端出供奉盘王的供品呈放供桌。主要供品都用簸箕装着，计有猪头一个；圆顶三角形糯米糍粑十余个；刚开叫的去毛剖腹的小雄鸡一只；盛满瑶家美酒的酒杯十余个和各类水果、糖果、糕点等。

5. 献乐：向盘王敬献鼓乐，由小鼓、小钹、大锣、小锣等乐器演奏，历史上可能还有拍板、竹笛、木叶等乐器一同演奏。

6. 献歌：先是歌师独唱盘王为立功、被封为“评王”、与三公主结婚、入山耕种、生下六男六女、出猎中不幸摔死岩下等身事；后是歌师教童贞两男两女唱《乐神歌》，计 32 章 270 多首，内容主要是颂赞盘王恩德，传播生产生活知识、人生哲理和男女间的纯贞爱情。

7. 献舞：首先是领舞出场，母鼓横挂他的胸前，右手执细竹片击鼓之一头，左手以掌击鼓另一头，随着“空——哐、空——哐”的鼓点，在场地中央稳步起舞；然后是四位公鼓手出场，他们左手执鼓腰，右手拍击鼓面，应合着母鼓的节奏、围着母鼓顺时针跳转；再后是歌舞队出场，环绕鼓手又围一圈，手执花围巾逆时针方向边舞边唱。母鼓动作沉着稳健，一步一顿；公鼓动作粗犷，跳跃转身幅度较大；歌队多为蹲点步，随歌声节奏两拍转身一次。按内容，所献之舞主要有如下几部：一是“黄坭鼓舞”，表现狩猎、打羊、砍树、做鼓等有关黄坭鼓来历的故事；二是“耕山舞”，表现开荒、播种、除草、施肥、收割等劳动生活；三是“花王舞”，表现盘王赐给吉祥幸福，瑶家人丁兴旺。歌舞当中，观者可随时加入或退出，有时所有在场人员都加入歌舞，通宵达旦。

8. 送神：天微亮，三声铁铳炮响起，歌舞停止，人们如祭仪之初面对盘王画像，虔诚地低头不语；主祭师公口中念念有词，吟唱送神。至此，整个“盘王节”祭仪结束。

三、 祭祀乐舞的鼓点与歌腔

1. 鼓点：坳瑶“盘王节”祭祀乐舞的鼓点可分两类。一是献乐演奏的鼓点，由小鼓、小钹、大锣、小锣等乐器演奏，各乐器快速敲击，越敲越快，有如“急急风”。二是跳“黄坭鼓舞”时演奏的鼓点，由母鼓、公鼓共同演奏，常见鼓牌有二，轮番演奏（见谱例1、2）。

谱例1：

慢速

	拍号	1	2	3	4	5	6
锣鼓字谱	2/4	冬 0	冬 0	冬打冬打打	冬打冬打打	从 打	冬打冬
右手击母鼓	2/4	X 0	X 0	X X	X X	0 0	X X
左手击母鼓	2/4	X 0	X 0	X X X X X	X X 0 X X	0 X	X X X
公鼓	2/4	X 0	X 0	0 X	X 0	X 0	0 X

谱例2：

慢速

	拍号	1	2	3	4
锣鼓字谱	2/4	从 冬打	从打 从打	冬打 冬打打	冬打 冬
右手击母鼓	2/4	0 X	0 0	X X	X X
左手击母鼓	2/4	0 X X	0 X 0 X	X X 0 X X	X X X
公鼓	2/4	X X	X X	X X	X X

2. 歌腔：坳腔“盘王节”祭祀乐舞中的歌腔也有两种。一是“吟诵腔”，即“请神”、“上供”和“送神”等祭仪中，由主祭师公吟诵的歌腔。此类曲调主要是唱给神听的，有较浓的巫乐性质，所吟诵的各个词名已形成简单的旋律线，La Do Re 三声行腔，音高稳定，句式规整；基本属于均分律动，虽然不具有明显的功能性意义，节律却很清晰，两字一拍（句末一字拖长为一拍），常见者为五言三拍句、七言四拍句、九言五拍句、十一言六拍句等式样。二是“韵唱曲”，即“献歌”、“献舞”等仪式中，由歌师、童贞和歌舞队员所唱的歌调。此类曲调具有娱神、娱人的双重功能，旋律线起伏相对较大，悦耳动听，多为 La Do Re Mi 四音行腔，常有依音修饰，句式仍较规整；节律主要是前短后长式运动，非均分律动，比较自由，句末字常任意延长，近于散化；段落临近结束，常常变为均分律动，有板有眼地予以终结（见谱例 3）。

谱例 3：

黄 坭 鼓 歌

1 = A $\frac{6}{8}$ $\frac{2}{4}$

中速

2 2 16 16 1 6 | 1 2· 6 2 6 | 16 2· 6 23 2· 6 |
阿 哥 做 星 打 地 基， 做 来 做 去

2 1· 6 1· | 2· 1 6 | 1 6 1 1 | 2 6 6· |
地 基 平， （神 排 沙 哟 台 打 跌 久 沙

1· 12 2· | 2 6 1 2· 6 | 2· 16 1· 6 |
沙） 做 来 做 去 平 地 好， 阿 哥

2 2 2 1· 6 | 1· 2· | 1 6 1 6 | 1 1 2 6 |
难 得 几 多 年。（神 排 沙 哟 台 打 跌 久

6· 1· | 16 1· 6 2 2 | 21 2321 | 21 6 1 0 ‖
沙 沙）， 阿 哥 难 得 几 多 年 几 多 年。

综上所述，坳瑶“盘王节”祭祀仪式乐舞风格鲜明，古乐舞色彩浓郁。先看

祭坛摆设及祭品：庙前空地、四面火把、盘王像、猪头、糯米糍粑、酒等，盘王传说印记明显。又看祭祀歌曲，音调古朴，以三音列、四音列为主，内容以歌颂盘王的丰功伟绩为第一要义。再看仪式舞蹈，尤其是黄坭鼓舞，动作既有瑶族长鼓舞拍打的典型样式，如“蹲点步”、“扭转身”等，其内容也因为公、母鼓的象征式配合而独具一格。故坳瑶“盘王节”仪式及其乐舞作为瑶族“盘王节”音乐文化的重要组成部分，理应深入挖掘并充分展示。

参考文献

1. 广西壮族自治区编辑组编：《广西瑶族社会历史调查》（第六册），广西民族出版社 1987 年版。

2. 奉恒高：《瑶族通史》（上、中、下卷），民族出版社 2007 年版。

3. 傅湘仙：《瑶族祭祀音乐论》，《艺术探索》1992 年第 1 期。

4. 张有隽：《瑶族宗教信仰史略（一、二、三）》，《广西民族学院学报》（哲学社会版）1981（3）、（4），1982（1）、（2）。

（本文载于中国少数民族音乐学会、贵州省音乐家协会编《中国民族音乐研究》，1999 年）

瑶族“还盘王愿”仪式及其音乐研究

肖文朴

瑶族“还盘王愿”仪式的产生有着悠久的历史渊源，可推至远古时期瑶族人民岁首举行的带有盘瓠图腾崇拜色彩的“盘王节”。“盘王节”起初是一个场景壮观、气氛热烈和乐舞多姿的集体活动。外族人对其有如下描述：晋干宝《搜神记》：“用糁杂鱼肉，叩槽而号，以祭盘瓠，时俗至今。”明邝露《赤雅》（卷上）：“……其乐五合，其旗五方，其衣五彩，是谓五参，奏乐则男左女右，祭毕合乐，男女跳跃击云阳为节，以定婚媾……”后来，集体的祭祖仪式逐渐改为单家独户的“还盘王愿”仪式，转变的族内根由是两个连贯发生的传说，即“千家峒传说”和“渡海传说”。内容大致是，瑶人曾世居在美丽富饶的千家峒，官兵进峒收粮收税，却得到户户瑶民的热情款待，不觉过去好多日子。官府误以为这些官员被杀，于是派重兵围剿千家峒，幸存的十二姓瑶人（盘、沈、包、黄、李、邓、周、赵、雷、冯、陈、唐）被迫逃离。出走前锯下水牛角十二节，每姓瑶人持一节作为今后重返故土的见证物。后来，十二姓瑶人渡海时遇上暴风雨，船在海上漂行七天七夜不得靠岸。十二姓瑶人跪倒在船头向盘王祈佑，许下以大白猪为祭牲的誓愿。果然很快风平浪静，得救的瑶人上岸散离后家家遵照誓诺举行了“还盘王愿”，沿袭至今。

瑶族“还盘王愿”仪式及其名称的产生，有人认为这是“盘王节”已经失去古典意义的一个迹象①。同时，仪式中还不断吸纳道教、佛教等外教因素，祭祀的各类神祇也慢慢增多。尤其是道教因素在仪式中的大量渗透，使这一土生祭

---

① 张有隽：《瑶族宗教论集》，广西瑶族研究学会，1986年（内部出版），第92页。

祖仪式很早就被看成是和道教合生而成①。到了近现代，很多地区的瑶族民间信仰随着族文化的变迁而变得扑朔迷离、模棱两可。学者们亦仁者见仁，智者见智，对以“还盘王愿”为核心的瑶族信仰属性问题的孜孜探讨终于在20世纪末达到一个高潮，形成三种主流观点②：第一，瑶族的宗教信仰属道教化；第二，瑶族是道教徒，信仰道教；第三，瑶族的宗教信仰不是道教化，更不是道教，而仍属独特的民间信仰。本文通过实地考察现存于我国桂东地区瑶族民间“还盘王愿”仪式及其音乐，进而探求其信仰属性。

一、“还愿”仪式的程序记述

（一）“还愿”仪式的组成要素及原因

“还愿”时间：2004年12月5日12：17—8日12：30（共三天三夜）。

“还愿”地点：贺州市贺街镇联东村第六组石横尾79号赵金县家。

主要参仪角色：还愿师（李有银）；祭兵师（黄锦秀）；赏兵师（赵成府）；赏兵师师替（冯成旺）；歌娘（赵秀珍）；童女（李秀兰、赵火妹、赵丽芳）；童男（黄忠县、赵福朝、盘有府）；挂灯人（家主两个刚成年的儿子，名字不详）。

“还愿”原因：家主去年种坡稻颗粒无收，养猪喂鸡得瘟疫，家人身体欠安。

（二）“还愿”仪式的程序描述

整个仪式程序可分为四个部分：起事、元盆祭兵良愿、盘王歌堂良愿、尾声。现列表简单描述如下：

① “瑶道合为教，亦有科仪，学优者，则延诸道受箓。”见黄朝中等《广东瑶族历史资料》（下册），广西民族出版社1984年版，第677页。

② 盘才万、房先清收集，李默编注：《乳源瑶族古籍汇编》，广东人民出版社1997年版，第17—25页。

程序类	程序项	要项描述	补注
起事（5日12：17—15：58）	1. 喝落脚酒 2. 挂大堂佛像 3. 扫净香坛	“2. 挂大堂佛像”之前，还愿师须要香水沐身。佛像由圣主帝、太清、玉清、上清、玉皇大帝、十殿、海番、把坛六帅、张天师、李天师等十五张彩色画像组成 主要器乐曲：《排位》、《安位》、《催官上马》 [注：圆括号中带圆点数字表示程序项，如（2.）排位，表示曲目“排位”应用于“2. 挂大堂佛像”程序中]。下同	
元盆祭兵良愿（16：02—7日8：00）	1. 申香 2. 诵咒 3. 请圣 4. 列神 5. 开坛上光 6. 开坛接圣 7. 开坛献酒 8. 挂灯 9. 上大众光 10. 安龙 11. 诏禾招兵 12. 招五谷兵马 13. 还元盆愿 14. 祭兵 15. 送圣	“3. 请圣”内容反复三次，以示请神的诚意“8. 挂灯”和“10. 安龙”均为附加仪式。其中“挂灯”是专为家主两个儿子举行的成年仪式 “12. 招五谷兵马”由三个舞段组合而成，即诏禾兵、锁禾兵和打禾兵马。舞蹈的演绎目的是向五谷神祈求禾兵禾神，保佑五谷丰登 “14. 祭兵”即祭拜盘王的各路神兵。以此祈求盘王赏兵赐福，保佑五谷丰收。内容由“黄龙翻腾”“马儿吃禾”“青蛇结堂”三段乐舞组成。整个舞蹈气氛热烈，对龙、马、蛇三种动物的模仿表现相当奇特。尤其是“青蛇结堂”舞段，有明显的动物交媾动作 主要歌曲：《申香意者》、《太极咒》、《请圣到坛调破神》、《请圣第一奏》、《差光歌》、《鸣角歌》	这部分是“还盘王愿”的序幕，也是道教、佛教因素在整个还愿过程中得以集中体现的部分。“挂灯”、“安龙”等带有浓厚道教色彩的仪式全部于此穿插举行，不得延后。在诸师公调中，以“好啊戏”为衬句的腔调为特色，而歌词语言因素最为复杂。佛道语（佛教和道教中所用的一些经文咒语）、瑶语、粤语、桂柳话等多种方言土语常在一个段落甚至是一个句子中间插使用。外来宗教所带来的深刻影响由此可窥一斑
还愿师取下大堂佛像，重新扫净圣台，摆上大白猪和猪杂猪血各一盆；挂起用红纸剪有三庙大王、香炉、童男、长鼓、童女、鱼等图形的“盘王殿”，准备进入“盘王歌堂良愿”阶段			

（续表）

程序类	程序项	要项描述	补注
盘王歌堂良愿（7日10：21—8日6：20）	1. 吃起席酒 2. 请“排总酒” 3. 点童男童女 4. 唱《拜神歌》 5. 请师父 6. 接罗带神 7. 接修山修路神 8. 打铁修路 9. 接扫家使者 10. 接铺台神 11. 五庙抛兵 12. 接杀牲使者 13. 接红罗花帐神 14. 接连州歌郎 15. 跳“单人还愿长鼓舞” 16. 围歌堂 17. 五庙复槽下降 18. 解神意 19. 唱《盘王大歌》 20. 送王	“8. 打铁修路”表演节目中，铁匠蹲于地上，把香炉作为铁炉，牛角当风箱，神剑看成风塞，铜锣作铁墩，诰子变铁锤或刀斧，水碗当水桶，上元棍拟是大树。整套动作顺序是：安炉、拉风箱、打铁、过水、砍树、刨木、锯木、量木、架桥等。其间师公与铁匠互讲笑话，整个场面异常热烈活跃。此节目已经充分孕育了戏曲因子，其情节又有一定的冲突性，可说是民间戏曲的雏形。这也是仪式歌舞节目由娱神向娱人过渡的重要标志 “15. 跳‘单人还愿长鼓舞’”中，舞者共跳了十四套动作。每套动作分别在东南西北四个方位重复形成一个组合，各套动作虽然在步法、持鼓、旋鼓、扭身等方面有明显差异，但步法、拍鼓始终与鼓声节奏一致。长鼓的阴阳面的互换击拍及动作的变化均在矮蹲中完成 “19. 唱《盘王大歌》”中所唱歌段达三十六段之多。《大歌》的主腔调与前面的各种歌调完全不同，它是一种以“深牌沙优塞沙优”起头、高声齐唱的腔调 主要歌曲：（4. ）起头长气歌（4. ）拜神歌（8. ）打铁歌（19. ）盘王大歌（含起声唱、日落江、黄条沙曲、飞江南曲、何物歌、梅花大碗酒曲、亚六曲等三十六个歌段）	这部分是整个还愿过程的中心环节。祖宗盘王即将临坛，外神圣主通通避退，取而代之的是各路物神和家神。歌娘、歌郎深情颂扬盘王的厚德恩泽，贞洁童女奉献助乐。“打铁修路”“接连州歌郎”“跳长鼓舞”“唱三十六段本的《盘王大歌》”等节目，欢歌载舞之中无不流露出瑶族人民对祖宗的无比崇仰之情。在音乐方面，师公腔调有重大的变化，一种全部采用瑶语演唱、衬词为“飞流飞”的瑶族传统歌腔成为师公演唱的主腔调
尾声（8日9：38—12：30）	1. 喝散福酒 2. 道别	“1. 喝散福酒”情景与喝起席酒一样，是家主为答谢全体还愿人员的尽力帮忙而特设的饯行酒席	师公们帮忙“还愿”不计较报酬，只索求几斤“还愿”猪肉以求吉利。其中，还愿师挑走了具有象征意义的大白猪头

二、“还愿”仪式的音乐类型

瑶族“还盘王愿”仪式音乐可分成声乐和器乐两大部分。声乐部分除了囊括各类请神、颂神、娱神的歌曲或念咒外，亦含舞蹈伴唱歌曲。器乐有法器乐、锣鼓乐、吹打乐等几种类型。

（一）声乐

1. 念咒腔

近似“念白”。指的是那些有一定节奏，音高音列不完全确定而略带韵律的腔调。主要应用于仪式的起初阶段和不同仪式事项的交接或打诰场合。内容以邀请或咒奏神灵为主，一般由师公单独念唱，偶尔也用法器击节伴奏。总的看，仪式中的“念白”一般速度较快，基本一字一音，类似流水板。

2. 吟诵腔

近似“韵白”。泛指那些韵律介于念白和咏唱之间的腔调。主要应用于各种具体仪式事项的起初阶段，内容仍以邀请神灵为主，歌词富于陈述性。这种吟诵腔的音高、节律相对稳定，节拍变化较多，旋律进行以小三度和大二度的级进为主，行腔在三声音列或四声音列以内，线条起伏清晰可辨。音乐性质具有吟唱特点，颇似西方歌剧中的宣叙调，多由一名师公边唱边摇铜铃伴奏，有时还吹牛角作前奏。由于歌词内容的庞大性及其句式的无规则性，此类歌腔的曲体结构相对比较复杂，属多句式的通谱歌，一气到底。

3. 韵唱曲

主要应用于仪式的中间阶段，也是“盘王歌堂良愿”祭仪的主要歌曲体裁。内容以颂神和乐神为主。其演唱特点是坐唱或站唱，不与舞蹈结合。韵唱体歌曲是严格意义上的声乐曲，曲体分明，词句规整，旋律优美，与瑶族传统歌调有着千丝万缕的联系。常以四句歌词或一句歌词加若干衬词行腔成歌曲的基本结构，其余歌词依基本结构的曲调一次次变唱，整体上构成声乐变唱曲。音调以完整的五声性调式或瑶族民歌常见的 Do Re Mi Sol 音列为主，节律一般比较舒展悠长，富于歌唱性。另外，衬词、衬句的大量使用也是这类歌曲的惯用手法。

4. 歌舞曲

即同舞蹈相结合的歌曲。有两种情形：一种是歌唱与舞蹈、乐器（或法器）三者相结合；另一种是清唱与舞蹈结合。前者往往是歌舞乐三位一体，各自不分

轻重，颇有古乐舞之风。演唱时边摇铜铃边跳罡步舞，或拍鼓起舞。后一种，清唱与舞蹈结合主要应用于大型的舞蹈表演，其特点是为同一音调的歌曲（歌词稍有差异）配合不同的舞段作反复演唱。音乐形态方面，歌舞曲与韵唱曲基本一致，曲体分明，词句规整；不同的是歌舞曲的节奏感比较明显，同舞蹈动作紧密相扣。比如在歌舞乐的结合中，每拍都摇动法器或拍击鼓面一次、同相应的舞蹈动作紧密关联，而完整的音乐段落也常常紧扣一套完整的舞蹈动作。

（二）器乐

1. 法器乐

即各类法器（如神剑、牛角、铜铃等）所发出的音声。除牛角外，其他法器一般没有固定的音高，主要以节奏表达乐思。演奏形式有两种：一是单件法器演奏，如神剑或铜铃的摇奏，多在师公们表演念咒腔和吟诵腔时使用，为均分律动，类似流水板；二是两件法器共同演奏，常见者为神剑敲击牛角。一般来说，仪式中的法器乐很少单独演奏，更多的是配合各类念、诵腔而使用。因而，法器乐实际是念咒腔与吟诵腔的伴奏乐。

2. 锣鼓乐

即由锣与鼓等打击乐器演奏的器乐。常见的组合形式有两种：一是皮鼓与铜锣联合演奏；一是皮鼓与中钹联合演奏。两种组合形式的锣鼓点都是均分律动，其基本节奏型以 $\underline{X\ X}\ X\ \ \underline{X\ X}\ X\ |$ 为主，以此伴奏相应的舞蹈。锣鼓乐其实是祭祀舞蹈的伴奏乐。

3. 吹打乐

即唢呐与锣鼓相结合演奏的音乐。其中唢呐为主奏乐器，皮鼓、中钹、铜锣紧密配合。其节奏组合，一般是唢呐的吹奏为散板，锣鼓乐则一板一眼地敲打，两者形成无板与有板的异质结合，存在诸多偶然因素。锣鼓乐的板式可用 2/4 拍标记，中钹和皮鼓的节奏运行多是 $\underline{X\ X}\ X\ |\ \underline{X\ X}\ X$；铜锣一般只在第二拍上敲击，形成 ○ X | ○ X 的节奏型。

吹打乐在仪式中主要是起烘托气氛的作用，音乐的长短不能左右仪式，而仪式所需的时间却决定音乐的起止。

三、“还愿”仪式的音乐形态

本节拟从词曲结构、音列调式、旋律色彩和节奏节拍等几个方面对“还愿”仪式的音乐形态进行剖析，以揭示其总体特征。

（一）词曲结构

1. 基本结构

按音乐材料的组合，这种基本结构，即一段体，大致可归纳为如下几种类型。

（1）单句变唱类

即全曲都依据第一个乐句逐次变唱，形成多句式的一段体变唱歌曲。其中第一乐句是基本模式，由材料相似、落音相同的两个乐节组成。后面乐句均为它的变唱，变化主要发生在乐句的前半部分，乐句的后半部分基本不变，因此，这种变唱曲可视为合尾变唱曲。代表图示为：$a\ a^1\ a^2\ a^3\ a^4\ a^5$。

（2）两句类

由两个乐句构成的一段体，按材料的组合情况，可分为两种类型。一是两句平行式，即两个乐句的材料基本相同，为平行关系。词体的头、尾都有特定衬词，中间的实词行腔为两个乐句。两乐句的起落音及旋律走势基本相同，是为较典型的平行关系。代表图式为：引腔 $a\ a^1$ 尾腔 。二是两句起落式，即两个乐句具有明显的起与落的呼应关系。前两句歌词行腔为第一乐句，后两句歌词行腔为第二乐句，形成非方整性结构。第一乐句多为上行，常落在“5”音上，具有明显的起势；第二乐句多为下行，常落在主音“1”，属终结的“落”。代表图式为：a b 。

（3）三句类

由三个乐句组成的一段体，在“还盘王愿”仪式音乐中主要为一问两答式，第一乐句提问，后两句回答。由于三个乐句的材料不同，同时又具有并列结构的特征。代表图示为：a b c 。

（4）四句类

由四个乐句构成一段体，主要出现在变唱曲的母体段落。可分为三种：一是平行变唱式。这类结构由两个段落组成，后一段落是前一段落的变唱。代表图式为：[a b] + [$a^1\ b^1$]。二是一问三答式，四个乐句的关系是第一乐句上扬提

问，后三个乐句下落作答。四个乐句的材料往往不尽相同，代表图式为：a b c d。三是起承转合式，即四个乐句的材料及走势为起、承、转、合的关系。词体前后有衬句，主体实词多为七言四句。前后两个衬句行腔为引腔、尾腔，四句实词行腔分别为起、承、转、合四个小乐句。代表图示为：引腔 a b c b^1尾腔。

（5）多句类

所谓多句类，指的是由五个乐句以上组成的一段体曲式。由于这一类的乐句数量较多，不同材料编织成的结构模式也很多，就现有资料分析，大体可归纳为如下几种。

① 二部性结构。众多的乐句，总体上可划分为两个部分，但材料基本统一，尚未形成二段体结构，仍然属一段体。按材料的组合方式，这类还可细分为两种。一是平行式，即两个部分前半部的材料基本相同，后半部的材料有变化。代表图式为：［a b c］ + ［a^1 c^1 c^2］。二是并列式，即两个部分的材料不一样，有一定的对比性。代表图示为：［a a^1 a^2］ + ［ b b^1 b^2］。

② 三部性结构。全曲的众多乐句可分为呈示、对比、再现三个部分，但相互间并未形成较大的对比，没有达到单三部曲式的对比度，仍为同一形象的小对比，三个部分都不能独立成段，总体上还是属于一段体曲式。代表图示为：［a a^1 a^2］ + ［b c c^1 c^2］ + ［a^3 a^4 a^5］。

③ 三部五部性结构。即全曲由五个乐句组成，相互间为呈示、对比、再现、再对比、再次再现的结构模式，它是由三部性结构的三个乐句“a b a^1”变化重复后两个乐句而成。代表图示为：a b a^1 b^1 a^2。

④ 多句并列式。即一段体内多个乐句的材料及其旋律走势互不相同，故谓并列结构。代表图示为：a b c d e f g h 。属此类者多为唢呐曲。

2. 整体结构

所谓整体结构，即全曲的结构。如前所论，“还盘王愿”音乐的整体结构可分为以下几类。

（1）通谱歌

无论歌词有多长，有多少段，均依词逐次行腔，一谱通到底，即为通谱歌。在“还盘王愿”仪式音乐中，通谱歌主要出现在吟诵腔里，它们的整体结构与基本结构等同，均为单一形象的一段体曲式。

（2）分节歌

全曲包含有多段歌词，以第一段歌词行腔为基本结构，其他段的歌词按其曲

调叠唱，这种多段歌词唱同一曲调的结构模式，即为分节歌。目前，“还盘王愿”仪式音乐只发现以《起声唱》为首的三十六段《盘王大歌》和《亚六曲》属于这一类型。

（3）变唱曲

结构模式与分节歌相似，也是以多段歌词的第一段行腔为基本结构，即母体；其他段的歌词不是完全按原曲调叠唱，而是根据词意给予变化，即变体，这种由母体与变体组成的曲式，就是变唱曲。在“还盘王愿”仪式音乐中，变唱的变体，一般都保持母体的结构模式。如果母体已属变唱结构，整体结构就是多重变唱歌曲。如《拜神歌》，母体为四句平行变唱式，即后两句是前两句的变唱；其后的变体也保留这一结构模式，由是整体上就构成了双重变唱。

（二）调式音列

总体上，“还盘王愿”仪式音乐的所有曲目都属五声性调式体系，旋律进行强调五声调式三音组的组合模式，调式色彩具有简练纯朴的古老神韵。按其类型，可分为如下两大类。

1. 古乐调遗迹

这一类所用音律只有三四个音，五音尚未齐全，音域亦在五度以内，散发出浓郁的古朴之风，显然是古老乐调的遗迹。按律数，可分为三声音列、四声音列和五声音列三种。

（1）三声音列

目前所知，仅大二度——小三度三音列一种。即：

$\boxed{\underset{\cdot}{5}}\ \ 6\ \ 1$

这种音列，是五声调式三音组的一种，由于没有大三度音程定位宫角，阶名处于游移状态，调式属性不够明确。若将这三个音都看成是五声调式中的正音，既可看作“徵、羽、宫”，也可当成是“商、角、徵”。音乐实践中，常有人将其写成的“$\boxed{2}\ \ 3\ \ 5$”，想必与这种认识有关。本文记谱把它写成“$\boxed{\underset{\cdot}{5}}\ \ \underset{\cdot}{6}\ \ 1$”，是出于人们的习惯及优宫考虑。三个音在调式中的功能都处于重要地位，都是旋律的骨架，由于“$\underset{\cdot}{5}$”是曲终的结束音，显得更重要些，是为主音。这种古朴的三音列在瑶族“还愿”仪式音乐中，主要存见于吟诵类唱腔中。

（2）四声音列

基本形态有两种。即：

① [5̣] 6̣ 1 2

② [1] 2 3 5

第一种四声音列，是在前述三声音列的基础上往上加一个大二度而成。由于它仍然没有定位宫角的大三度，其调式属性、阶名也同样不够明确。分析这四个音的调式功能，“5̣”是主音，与“6̣ 1”两音结成的“5̣ 6̣ 1”三音组，是下层旋律的骨架；“2”音有时处于辅助性质，有时又与“6̣ 1”两音结成“6̣ 1 2”三音组，构建上层旋律的骨架。这种四声音列在瑶族“还愿”仪式音乐中，多存见于吟诵类唱腔。

第二种四声音列，则是在前述三声音列的基础上往下加一个大二度而成。由于它有定位宫角的大三度，因而其“宫、商、角、徵”的阶名与宫调式的属性明确，应当说它是不完整（缺羽音）的五声调式。分析这四个音的调式功能，“1 3 5”三个音是基础，是旋律的骨架，尤其以分解和弦式进行最为特色；“2”音的使用率很低，主要在临近结束时下行进入主音“1”，以增强其平稳结束感。在瑶族“还愿”仪式音乐中，这种宫角明确的四声音列既用于吟诵类唱腔，也大量存在于韵唱曲中。有时，这种四声音列中“3”的音高不够稳定，常游移于“3”与半降“↓3”之间，含有中立音调的色彩，如：

谱例 1：

起头长气歌（节选）



瑶族的代表性民歌【哪发调】的音列是“[1] 2 ↓3 3 5 6”，与此关系非常密切，很可能是在这种四声音列的基础上再往上加一个大二度而成。据

此，瑶族“还愿”仪式音乐与民间歌曲的双向互动关系可见一斑。

（3）五声音列

基本形态，目前只发现一种。即：

$\boxed{5}\ \ \underset{\cdot}{6}\ \ \underset{\cdot}{7}\ \ 1\ \ 2$

音列中的“7”是偏音而非正音，因而仍属没有大三度定宫角的、五音尚未完备的五声音列，其阶名、调式依然不够明确。对这种音列，曾有人将其写成“$\boxed{1}\ \ 2\ \ 3\ \ 4\ \ 5$”，并定名为宫调式，笔者以为欠妥。“$\underset{\cdot}{7}$”在旋法中属于偶尔出现的、经过性的偏音，不能以它与“$\underset{\cdot}{5}$”构成的大三度作为确定宫角的依据。溯其源，它其实是在“$\boxed{\underset{\cdot}{5}}\ \ \underset{\cdot}{6}\ \ 1\ \ 2$”四声音列内加一个偏音“7”，仍属古朴的五声音列。各音的调式功能，大体同“$\boxed{\underset{\cdot}{5}}\ \ \underset{\cdot}{6}\ \ 1\ \ 2$”四声音列。在“还盘王愿”仪式音乐中，这类音列同样只存见于吟诵类唱腔。

2. 五声性调式

含宫、商、角、徵、羽五音俱全的五声调式和在此基础上再加偏音的调式。

（1）五声调式

瑶族“还愿”仪式音乐的五声调式，主要有宫、商、徵三种，它们的音列及特性分述如下。

① 五声宫调式。音列只有一种，即：

$\boxed{1}\ \ 2\ \ 3\ \ 5\ \ 6$

瑶族“还愿”仪式音乐中的宫调式，显然是在其吟诵腔的四声音列$\boxed{1}\ \ 2\ \ 3\ \ 5$的上面加一个大二度“6”而成。这个“6”虽说是正音，但它用得很少，只在旋律处于“5”的长音时作为“亮声”的辅助音出现。其余四个音的调式功能，大体同$\boxed{1}\ \ 2\ \ 3\ \ 5$四声音列，“1　3　5”仍是旋律的骨架，“2”仍是由“3”进入主音“1”的经过音。

② 五声商调式。音列有四种，分别是：

A $\boxed{2}\ \ 3\ \ 5\ \ 6\ \ \dot{1}$

B $1\ \ \boxed{2}\ \ 3\ \ 5\ \ 6\ \ \dot{1}$

C $\underset{\cdot}{5}\ \ \underset{\cdot}{6}\ \ 1\ \ \boxed{2}\ \ 3\ \ 5$

D　$\underset{\cdot}{5}$　$\underset{\cdot}{6}$　1　$\boxed{2}$　3　5　6　$\dot{1}$

前两种存见于仪式音乐的声乐曲，后两种仅存见于仪式音乐的器乐曲。第一种音列，是在$\boxed{\underset{\cdot}{5}}$　$\underset{\cdot}{6}$　1　2（换写成“$\boxed{2}$　3　5　6”）四声音列的上方加一个小三度，便成“$\boxed{2}$　3　5　6　$\dot{1}$”。“2”是主音，它与“3　5”两音结成的三音组“2　3　5”是低音区旋律的骨架，各音都下行倾向于它；“5　6　$\dot{1}$”三音组是高音区旋律的骨架，“5”是高音区旋律骨架的支柱，常与主音“2”形成呼应。商调式音列的第二种，是在前一种的基础上往下加一个“1”而成，音域达八度。“1”在旋律中仅偶尔出现，是由低往上作八度（即“1 – $\dot{1}$”）跳进的支点，不是调式骨干音；其余各音的调式功能大体同前一种音列。上述两种商调式的主音都在音列的底层，各音都往下倾向，可称之为“下倾性商调式”。第三种商调式音列，主音处于音列的中部，“5”从上方四度支持它，“$\underset{\cdot}{5}$”从下方五度支持它，各音都由两端向它倾向，是为“集中性商调式”。第四种商调式音列是第三种的音域扩充，没有新的含义，其调式功能也与第三种基本相同。

③ 五声徵调式。音列只有一种，即：

$\underset{\cdot}{3}$　$\boxed{\underset{\cdot}{5}}$　$\underset{\cdot}{6}$　1　2

瑶族“还愿”仪式音乐中的徵调式音列，是在其吟诵腔四声音列“$\underset{\cdot}{5}$　$\underset{\cdot}{6}$　1　2”的下方加一个小三度而成。旋律骨架主要由“$\underset{\cdot}{6}$　1　2”三音组编织，常以“1　$\underset{\cdot}{6}$”两音为句末落音，同主音“$\underset{\cdot}{5}$”呼应；“$\underset{\cdot}{5}$”虽是主音，但它并不是旋律支架，只在段落末尾才出现；“3”用得更少，近结束才由上方下跳到它，由其折返进入主音“$\underset{\cdot}{5}$”。

（2）五声性六声调式

只发现加清羽的五声性六声商调式一种。音列如下：

$\boxed{2}$　3　5　6　$^{\flat}7$　$\dot{1}$

这种调式音列，是五声商调式第一种音列“$\boxed{2}$　3　5　6　$\dot{1}$”的变体，是在这种商调式音列的内部加入一个“$^{\flat}7$”音。这个“$^{\flat}7$”在调式中既非正音，也不是典型的偏音，功能比较含混，尤其与“5”构成的小三度进行，似有短暂移宫的感觉；其余各音的调式功能与它的原型——商调式音列的第一种基本相同。

综观瑶族“还愿”仪式音乐的调式音列，风格特征浓郁的是声乐曲，它同瑶族的语言声调及其民间歌曲都有着千丝万缕的联系。这之中，“5̣ 6̣ 1”与“1 3 5”两种三声音列是初始形态，整个仪式音乐的调式都是沿着这两种三声音列的轨迹发展。

（三）旋律色彩

1. 基本旋法

即旋律进行中相邻各音的音程关系。笔者择不同类腔调的代表性声乐曲和器乐曲，统计其相邻两音间的音程关系及其使用次数，得出数据显示：仪式歌曲相邻两音的跨度多在纯五度以内，尤以小三度内的进行为甚。具体情况是：吟诵体歌曲缺少大三度、纯四度也很少见；韵唱曲、歌舞曲在突出小三度内级进的基础上，对纯四、纯五度音程有所触及。其中，三十六段《盘王大歌》更多地使用纯五度。器乐曲特别强调大二度级进，偶尔也出现大六度的跳进。此外，中立音程（中三度）在歌娘所唱的《起头长气歌》和《拜神歌》中也有使用。这些数据说明，仪式歌曲及器乐的旋律风格总体上比较平稳、古朴。

2. 旋律走势

瑶族“还愿”仪式音乐中，旋律走势主要有如下几种态势。

（1）装饰平行式

这与一般的平行式稍有不同，它是在一连串的同音平行中偶尔有一两个音作三度内的偏移。“还盘王愿”仪式的吟诵腔多以这类走势进行。如：

谱例 2：《请圣第一奏》（片段）



该例除了第二个音向下作小三度的偏移，其余各音都在同一条线上运行。

（2）上行折回式

即旋律直线上行或迂回上行达到顶点后向下折返停留，以缓解一连串上行带来的冲击，求得平衡。这类多见于“还盘王愿”仪式的唢呐曲。如：

谱例 3：《排位》（片段）



（3）直降式

旋律线作直线下降式的进行，在“还愿”仪式音乐中主要用于吟诵腔首或尾的衬句，以营造请神的虔诚气氛，表达敬意。如：

谱例4：《申香意者》（片段）



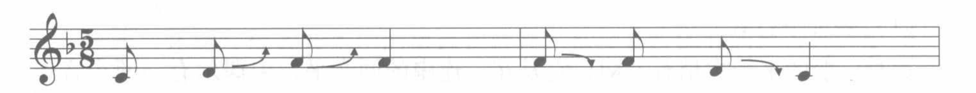
谱例5：《差光歌》（片段）



（4）弧形

这是“还愿”仪式音乐中最常见的旋律走势，同语言音调的起落密切相关，主要为上弧形。上弧形的旋律走势同语言的问答有关，行腔非常自然。在“还愿”仪式音乐中，这种上弧形的旋律线，常常用鱼咬尾的形式衔接。如：

谱例6：《申香意者》（片段）



（5）环绕式

波浪起伏的环绕式进行，在“还愿”仪式音乐的韵唱曲和歌舞曲中普遍使用，促进了旋律的歌唱性和抒情性。如：

谱例7：《拜神歌》（片段）



有时，这种波浪式环绕常常只在两三个音上转悠，显得比较急促。如：

谱例8：《打铁歌》（片段）



总体看来，瑶族“还愿”仪式音乐的旋律走势多呈级进下行的运动状态，由此也带给人们某种谨慎、压抑的旋律色彩感。

（四）节奏节拍

瑶族“还盘王愿”仪式音乐的节奏、节拍及其律动，总体上可归纳为非均分律动与均分律动两大类，两者均有自己的特色。

1. 非均分律动

即曲调中各音相互间的时值关系比较自由，时位感不均匀，整体上呈现出散化状态，打不出拍子。这种散化节奏，主要存见于瑶族“还愿”仪式中的所有唢呐曲和民歌风格浓郁的《起头长气歌》及《拜神歌》中。唢呐吹奏时虽然也有锣鼓乐与其同奏，而且是有板有眼地敲击，但唢呐曲并不与之同步，而完全以自由、散化的节律运行，规律是一连串不定时值的音之后任意延长，以便换气。它与锣鼓乐的关系是你打你的、我吹我的，相互间在节奏上没有定型的组合模式。唢呐这种“拍无定值”的演奏尽管没与锣鼓乐形成稳定的节奏结合，然其本身的运行却有自己的逻辑，在音的长短、强弱及快慢等方面也有一定的规律性，是一种有表现力的特殊律动形式，如清人徐大椿所言：“无节之中，处处皆节；无板之处，胜于有板。”（《乐府传声·底板唱法》）至于《起头长气歌》和《拜神歌》的律动，则同瑶族散化节奏的【哪发调】关系密切，属山歌风，自由运行的节律多受歌词的意境影响，在词意的启迪中寻求自身的散化规律。

2. 均分律动

即曲调中各音相互间的时值关系是均分的，时位感匀称，能够准确地打出拍子。这种能够打出拍子的均分律动在瑶族“还愿”仪式音乐中，主要存见于吟诵腔和部分韵唱曲、歌舞曲中。它们的运行规律主要取决于歌词的句式。

四字句　常见的律动模式有：① X X　X X；② X X· X X·；③ X X X　X；④ X X　X　X。第一、二种为二拍子，前一种是平均时值，属自然处理；后一种为前短后长，具有原始的语言因素。第三种为五拍子，前三字均等，末尾字拉长，也是语气的自然节律。第四种是三拍子，由五字句演变而来，前紧后松，属艺术化处理。

五字句　常见的律动模式有两种：① X X X X X；② X X X X X·。第一种是三拍子，属语气的自然归属，前四个字短，后一字拉长。第二种为二拍子，属急促性处理。

六字句　一般不单独使用，而是往后与四字句联合成十字句的结构，其节律

也随之成为六拍子接五拍子的模式：XXX XXX | XXX X |。

七字句 常见的律动模式有：① XXX XXX | XXX X |；② X X· X X· X X· X；③ X X· X X· X X X；④ X X· X X· X X· X；⑤ X X - | X X - | X X - | X - - |；⑥ X X X X | X X· X 0 |；⑦ X X· X X | X X· X 0 |。前四种都是四拍子或二拍子，其中第一种是语言节律的自然流露，后三种是语言节律的逐渐加急。第五种为古老的前短后长形成的三拍子，非常质朴。第六、第七种比较复杂，融汇了多种因素，分别形成2加3的五拍子和3加3的六拍子。

需要说明的是，瑶族“还愿”仪式的民间艺人对其仪式音乐并没有明确的节拍名称，其节拍观念（或时值观念）的确立是在长期的音乐实践中逐渐积累成的一种定式，本文标以什么节拍，目的是为求得共识的一种权宜之计，至于用什么术语才能更确切地说明其律动及节拍形式，还有待进一步探索。

四、 仪式与音乐的关系

在探讨这两者的关系之前，需要强调两点认识：一是不寻求对“仪式为何物”作单独或简单的概念性解释；二是“音乐和仪式是一个整体的两个关联部分”[①]，仪式与仪式中的音乐之关系必须置于这一民间信仰体系中作探讨。当我们站在一定的高度上俯视整个“还盘王愿”仪式过程时发现，音乐总是在多个祭祀场景的更迭和表演中飘逸而出，音乐似乎附属于仪式事项。可是，当我们深入到某个仪式场景中也会觉得，一切仪式行为终究为了音乐，如在“盘王宴席”中，烦琐的“酒宴”环节可谓是演唱《盘王大歌》前奏。若跳出单个仪式的范围看，我们也能发现《盘王大歌》正是各种“还愿”仪式类型的主要标志。因此，这里的仪式事项和对应的音乐在整体上不仅“关联”，而且地位也不分主次。不过，它们均有表演和转换的功能，统一在“崇祖”、“媚神”、“祈福禳灾”等观念和目的之中。

既已提到表演和转换这两个词，就要对其功能作一番解释。应当讲，“转换”

---

① 曹本冶、刘红：《道乐论——道教仪式的“信仰、行为、音声”三元理论结构研究》，宗教文化出版社2003年版，第27页。

功能必然地存在于仪式的各个事项和音乐中，因为，它们最终都要转化为一种信仰的精神力量。所以，“转换”功能以隐性的方式在仪式中无所不在。至于显性的表演，其功能可能还要从不同层面去分析。按表演的方式和特点，先把仪式中的表演分为两类：作为手段的表演和作为音乐的表演。前者包括各类手语、舞蹈、节目的表演。后者主要指各类歌曲的演唱和乐器的演奏。若按仪式的发生事项看，可把表演划分为固定程序的表演和附加程序的表演。固定程序的表演指的是仪式的进行完全按照老一套习惯举行；附加程序的表演既包括穿插进来的他种仪式的表演，如“挂灯”、“安龙”，也包含应急突发事件的表演。如对某种“预兆”或“邪师斗法”事件的表演。另外，还可以从表演的要求程度来分类，分成严格通过的表演和非严格通过的表演。严格通过的表演大致囊括了“作为手段的表演”、“作为音乐的表演”和“作为固定程序的表演”，而非严格通过的表演主要指某些不规则的表演，如几首唢呐曲牌的运用，它们是随某个仪式事项（也有附加仪式）的举行而“举行”，结束而“结束”。

以上所作的杂琐分类只想说明，仪式或音乐中的表演功能具有多重性。这就为仪式与音乐间的关系问题提供了多种可能。也就是说，仪式与音乐在表演功能层面可能会出现多重的主次关系。如“非严格通过的表演”的唢呐表演，即“挂大堂佛像”时所吹的唢呐曲，明显附属于其相对应的仪式，完全起烘托气氛的作用。但是，“挂灯”、“安龙”仪式中的唢呐曲相对“挂大堂佛像”中的唢呐曲牌来讲，它们又是次要的，因为前者属于临时附加于仪式中的表演。由此看来，仪式与音乐的关系常处在一定动态之中，因此，要探讨二者的关系问题，只能在限定的范围去解释了。

五、“还愿”仪式的信仰属性

仪式的程序材料显示，仪式实际上是两个祭祀场景：一是祭外神，即“元盆祭兵良愿”；一是祭内神，即“盘王歌堂良愿”。这颇似《礼记·郊特牲》中所说的“直祭”和“索祭”①。从仪式程序内容看，外神（主要是道教的三清大道）的出现确是一种作陪和帮忙，如帮助家主的儿子通过“成人”礼仪（“挂

① 《礼记·郊特牲》云：“直祭祝于主，索祭祝于祊。不知神之所在于彼乎？”“直祭”是对主神的祭祀，“索祭”即为一种配祭形式。古时举行祭祀活动一般先“直祭”，后“索祭”。

灯”），替家主召回龙魂、五谷兵马等。他们的辛劳除了讨杯美酒和一些钱财外，不会得到再高的礼待。而盘王的出现则是另一番景观：外神的退避，华美的陈设，丰盛的供奉，歌舞的激演，总让人以为盘王的到来就是为了“个人享乐”。事实也是这样。瑶人认为外神的真心帮忙正是依托了盘王的洪福，盘王到来的目的只有一个：验收他们（外神）的工作，宣布“还愿”的结果。

从歌曲语言的运用情况看，其在“元盆祭兵良愿”和“盘王歌堂良愿”中也明显不同。“元盆祭兵良愿”中以“好啊戏”为衬腔的歌曲语言主要是“佛道语”和桂柳话，而“盘王歌堂良愿”中以“飞流飞”为衬腔的歌曲和《盘王大歌》所使用的语言全部是盘瑶勉语。所以，歌曲语言实际上成了仪式不同阶段的分水岭，即有外神（主要是道教的三清）出现的场合阶段主要使用佛道语和桂柳话，而恭请各类家神物神和祖宗盘王时必须采用勉瑶语。这昭示着瑶人在举行仪式过程中对外来东西和本族东西有明确区分和定位。

我们走出具体仪式事项的范畴，看看本族瑶人所供奉的神祇情况。家中神龛里主供盘王和家先，族庙（以联东村的盘王殿为例）中所供奉的神（以彩色壁画的形式绘于正壁）从左到右排列是：行平庙十二游师、龙城庙高皇圣帝、连州庙唐皇圣帝、福江庙盘王圣帝、伏灵庙五婆圣帝、厨司庙五骑兵马。左侧壁画有三位童男、一位护驾侍男和一只竖立着的大长鼓；右侧壁画有歌娘、三位童女、一位护驾侍女和一只竖立着的大长鼓。再看庙中的摆设和布置，庙门对联是：盘古开天漂洋创业，圣王护佑过海平安。神台置大香炉一个，台角两边堆放斧头、铁锤、开山刀等铁器。庙顶挂满红白花旗。关于信奉神的描述说明，本地域过山瑶的崇仰心理仍然保留着“渡海传说”和“过山吃山”的鲜明印记，外教因素无迹可循。这与族人以信仰祖宗盘王为主的说法相一致。

由上看来，本地域的“还盘王愿”仪式的信仰属性不是道教信仰，道教化的痕迹似乎也不明显定向。它在某种程度上直接移入和大量吸收外教（主要是道教）的有益因素，但这种移入和吸收基本停留在多神信仰观之上。换句话讲，就是一种“烘托”式的移入和吸收。“还盘王愿”仪式在本地域还被瑶人视为最隆重的民间信仰活动，自然，说本地域的瑶族民间信仰以盘王祖宗崇拜为主是妥当的。这基本上赞同了前文提及的第三种观点。不同点是，笔者注明了仪式信仰属性所归属的地域、族群的有效性。

（本文原载《艺术探索》2007 年第 5 期）

瑶族“还半补寨愿”仪式音声分析

肖文朴

瑶族“还半补寨愿”作为“还盘王愿”祭祖仪式的一种衍生形式,[①] 至今仍流传在广西贺州市贺街镇一带少部分姓赵（自称“小赵”）的盘瑶中。关于“补寨”名称的来源，有人做过这样的解释：“补寨，是指从很远的地方迁到另一个寨居住的盘瑶。”[②] 这一观点说明“补寨瑶”同属正宗盘瓠子孙，但不在他们迁入瑶寨的宗族之列。“还半补寨愿”即是此群补寨瑶（小赵）举行的一种祭祖仪式。

此愿的形成也有传说。很久以前，有一户姓赵的瑶家准备举行“还盘王愿”仪式，主人提前数月到很远的一座山里请歌娘和童男童女。他把歌娘等人带到一个山岔口，指着其中一条山路说：下次你们顺着这条路走就可以到达我家，路面以猪粪为标记。不料这话被藏在丛林中的“野物”（似猿猴，有锋利牙齿和长爪）听见。还愿的日子临近，野物将通往主人家路上的猪粪移到一条通向自己的窝的路上。童男记准了路先来到主人家，但歌娘和三位童女误入野物窝中被一一吃掉。没有歌娘就不能举行“盘王歌堂良愿”，没有童女也就不需要童男。于是，三位童男留在寨中讨饭当起叫花子。后来，主人家发善心收留了童男，让他们成为家中的劳力，并将他们行乞的情形搬入仪式中，称“盘王发心良愿”，以替代“盘王歌堂良愿”。童男在仪式中改称“能孝老人”。

与本地域“还盘王愿”相比较，“还半补寨愿”最大不同处在于缺少演唱

---

① 此外，瑶族“还盘王愿”仪式还有“还补寨公愿”和“还补寨婆愿”两种衍生形式，主要流传在广西贺州地区。

② 张声震：《还盘王愿》，广西民族古籍整理出版规划办公室编印，2002 年，第 552 页。

“盘王大歌”的“盘王歌堂良愿”，取而代之为表演行乞情景的“游街下巷”的“盘王发心良愿”。加之空缺歌娘、歌郎、童男、童女等角色，仪式中的歌舞节目表演大为减少，如不打长鼓、不围歌堂等。不过，整场仪式所构建的音声环境仍颇有特点，尤其是三次“游街下巷”表演所营造出的静谧、压抑的气氛，其意旨更多趋于向神灵“告罪”，而非娱神或娱人。所以，在描述程序及各类音声的同时，揭示音声背后的象征意义，也成为本文研究的视角之一。

一、“还半补寨愿”仪式内容及音声构成

瑶族“还半补寨愿”仪式在程序内容上主要分为两大部分，即由“元盆祭兵良愿”和“盘王发心良愿”组成。其中，“元盆祭兵良愿”整体上与“还盘王愿”的相应程序内容基本一致。① 下面以笔者在贺街镇联东村所观察到的两场仪式作为例子，列表比较如表1：

表1

内容 程序	还盘王愿	还半补寨愿
	元盆祭兵良愿	
1. 挂“大堂佛像”	主家15张大堂像先挂，还愿师带来的15张大堂佛像覆挂	主家挂4张行司佛像，还愿师以自家4张行司佛像覆挂，再挂14张大堂佛像
2. 挂灯、安龙	附加仪式	无
3. 请阴间丧儿	无	附加仪式
相同程序	申香、诵咒、请圣、开坛上光、开坛接圣、开坛献酒、上大众光、诏禾招兵、五谷兵马舞、还元盆愿、祭兵舞、送圣	
	盘王歌堂良愿	盘王发心良愿
供品摆设	供大白猪1头，猪杂猪血各1盆；一幅用红纸剪有三庙大王、香炉、童男、长鼓、童女、鱼等图形的“盘王殿”和纸钱串挂于墙上；摆9个酒杯和36个糍粑，糍粑上共插红白花旗24支；酒杯前另放香炉、茶油灯1盏，台下置香酒1坛	供大白猪1头，猪头与7捆纸钱放于猪身上；猪杂猪血各1盆；1个猪前脚，1根猪尾巴和7串黄、白相间的纸钱挂于墙上；摆6个酒杯，酒杯前另放香炉、茶油灯1盏；台上另放铜铃、牙筒各1个

① “还盘王愿”仪式的具体程序内容及音乐构成参见：肖文朴《瑶族“还盘王愿”仪式及其音乐研究》，《艺术探索》2007年第5期，第29—37页。“还半补寨愿”仪式发生时间为2004年12月24日11：10—26日11：30，地点：联东村茅坪寨赵法贵家。

（续表）

<table>
<tr><th rowspan="2">内容
程序</th><th>还盘王愿</th><th>还半补寨愿</th></tr>
<tr><th colspan="2">元盆祭兵良愿</th></tr>
<tr><td>1. 点童男童女</td><td>3 位童男站前排，3 位童女及 1 位歌娘站后排</td><td rowspan="11">由三次“游街下巷”表演组成：
第一次“游街下巷”
6 位“能孝老人”（即叫花子）分两组相对而立，其中，还愿师站右组队首；每人左手托一个糍粑并手指挂一串猪杂，右手端一只酒碗垫压在糍粑上。还愿师先用“心诵”询问神意，随后众人齐唱“起台调”，还愿师接着轻声念诵，其他人默立
第二次“游街下巷”
在原组人数基础上各加一人，其他情形与第一次“游街下巷”相同
第三次“游街下巷”
在右排队伍中加入家主一人，其他不变。在第三次“游街下巷”结束时，还愿师摇铃唱了《梅花酒曲》。最后，众人将手中的供品放入地上的圆簸箕中，蹲着齐拾起簸箕往外侧移两步，口中同时发出“哼”声，“游街下巷”仪式至此结束</td></tr>
<tr><td>2. 唱《拜神歌》</td><td>歌娘先唱，三位童男跟声齐唱。两者所唱内容相同，形成类似卡农式的唱法</td></tr>
<tr><td>3. 接修山修路神</td><td>唱《接修山修路神歌》后，表演“打铁架桥”节目</td></tr>
<tr><td>4. 请扫家使者</td><td>唱《请扫家使者歌》</td></tr>
<tr><td>5. 接铺台神</td><td>唱《请铺台神歌》</td></tr>
<tr><td>6. 接杀牲使者</td><td>模拟杀一头由竹片制成的“白猪”</td></tr>
<tr><td>7. 接红罗花帐神</td><td>唱《红罗花帐歌》，三位童女侍立一旁，模拟人神婚礼场景</td></tr>
<tr><td>8. 接连州歌郎</td><td>表演逗趣节目</td></tr>
<tr><td>9. 跳“单人还愿长鼓舞”</td><td>主要描绘做长鼓的过程，由长鼓艺人执鼓而舞，舞时唱《长鼓出世歌》</td></tr>
<tr><td>10. 围歌堂</td><td>歌郎、歌娘和童女到门外围圈唱《围堂歌》，还愿师唱着《引歌》逆时针绕他们走三次，第三次从中间穿过，再顺时针按原路线返回</td></tr>
<tr><td>11. 摆“盘王宴席”，唱“大歌”</td><td>唱三十六段“盘王大歌”和“七任曲子”</td></tr>
<tr><td>12. 送王</td><td>还愿师将剪纸“盘王殿”和纸钱等烧化后，把香炉、酒杯倒盖在门口左侧，长鼓也竖放一旁</td><td>倒愿师将挂在墙上的“钱串”等烧化后，把香炉、酒杯倒盖在门口右侧</td></tr>
</table>

在探讨“还半补寨愿”仪式音声构成之前，先对“仪式音声”概念作进一步的理解。曹本冶先生曾把“仪式音声”解释为“仪式中一切听得到（audible sounds）的和听不到的音响（inaudible sounds），包括宗教仪式主持者在心中所进行的‘神诵’或‘心诵’等听似无声的音声”①。这是一种富有前瞻性的见解。

① 曹本冶：《中国传统民间仪式音乐研究》（西北卷），云南人民出版社 2003 年版，第 1 页。

笔者在这里想补充的是，瑶族“还半补寨愿”仪式中的音声构成除了符合上述音声范畴之外，还存在一种特别情况，即介于有声与无声的“气声”①。“气声”一般出现在仪式事项的起始及收尾阶段，音声颇具特色。

依据上述内容，瑶族“还半补寨愿”的音声构成大致可分为“人声”和“器物声”两大类。其中，“人声”包括：（1）听得见的音声。即“在语言性至歌唱性境域内的各种念诵和唱诵”②。其中，请神、送神及仪式程式连接阶段多使用近语言性的念诵（如申香、诵咒、请圣、开坛上光、开坛接圣、送圣）。而颂神、舞蹈歌曲则采取近音乐性的唱诵（如诏禾招兵、五谷兵马舞、祭兵舞）。（2）听似无声的“心诵”。“心诵”在“还半补寨愿”中叫“阴话”或“暗说”，仪式主持者进行人神沟通的心咒多是让神见证仪式事项或询问神意。（3）介于有声与无声之间的“气声”。“气声”常与画符或手诀配合使用，主要是向神索求法力附体用以禁制鬼物。因此，“气声”大量运用于仪式（程序）的起初阶段。

“器物声”范围较广，不仅包括唢呐、锣鼓、竹哨等乐器声，也包含铜铃、神剑、牙简、牛角等法器声，还包括鞭炮、喷酒、猪叫等仪式期间发出的声响。动物不合时宜的鸣叫声是比较敏感的声响，往往被视为触犯仪式禁忌的兆头。如仪式进行的头一天晚上 9 点钟左右，家主家中公鸡便开始啼鸣，公鸡叫声令家主和师公们很担忧，为此还另外设坛卦问原因。

二、“还半补寨愿”仪式音声的音乐学分析

1. 词曲结构

瑶族“还半补寨愿”“人声”部分的唱词，大体有四字句、五字句、六字句、七字句等多种句式。唱词的段式结构，一般是两句或四句为一个基本段，完整的一首唱词大都有多个基本段。依词行腔大体有两种情况：一是通篇行腔逐次吟诵或韵唱，形成常说的通谱歌；二是依歌词的基本段行腔为音乐的基本结构，其余段落的歌词逐一变唱形成变唱曲。

---

① 所谓“气声”，即仪式主持者运用激烈气息配合一定口型发出的音声，旁人仔细辨听也能知晓其所诵内容。

② 曹本冶：《中国民间仪式音乐研究》（华南卷），上海音乐学院出版社 2007 年版，第 22 页。

（1）通谱歌

通谱歌的唱词长短不一，无论有多少段，均依据唱词内容逐次行腔，一谱通到底。因此，通谱歌词曲结构均为单一形式的一段体曲式。如谱例 1《太极咒》：

谱例 1：



上例按音乐素材划分，曲式可以表示为：A（$a+b$，a^1+b^1，a^2+b^2，$c+c^1+c^2$，c^3+b^3，c^4+b^4）。1—6 小节中，a、b 材料形成一问一答，变化重复两次；7—9 小节是 c 材料的并排，为 10—13 小节中 c、b 材料的组合和发展作了陈述性的铺垫。由此可见通谱歌中的词曲结构必须服从唱词内容，并大体上作并列式的布局。

另外，仪式中的唢呐曲目，如应用于“申香”的《长行曲》和“挂大堂佛像”时所吹奏的《排位》、《安位》、《催官上马》等，也是单一形象的一段体曲式，它们的基本结构等同于整体结构，此不一一列举说明。

（2）变唱曲

全曲由多段歌词组成，其中首段行腔为基本结构，① 即母体，并在此基础上依据词意作变化形成变体。瑶族“还半补寨愿”中的变唱曲的变体一般都保持了母体的结构模式。谱例 2《诏禾列圣献酒歌》的变唱母体如下：

① 本文对变唱曲基本结构不作详细分析，读者可参考上文提及的本人拙作《瑶族“还盘王愿”仪式及其音乐研究》中相应部分。

谱例 2：





上例母体是由四个乐句构成一段体。前后两个衬句行腔为引腔、尾腔，主体实词为七言四句，乐句的材料及走势呈现起、承、转、合的关系。结构为：引腔 a b c b[1]尾腔。此曲的变体完整逐一变唱，衬词“好阿戏戏阿好”首尾呼应，将主体的四个乐句牢牢凝聚。

2. 音列调式

瑶族“还半补寨愿”仪式音乐的音列、调式共有四种，分别列举如下：

① 5̣ 6̣ 1（三声音列）

② 5̣ 6̣ 1 2（四声音列）

③ 5̣ 6̣ 7 1 2（五声音列）

④ 2 3 5 6 1̇（五声商调式）

其中，前三种应用于仪式歌曲，第四种只存见于唢呐曲牌和《梅花酒曲》中。第一、二种音列，由于没有宫角定位，有人记为“2 3 5”和“2 3 5 6”。根据“三分损益”求律法，若设第一律音高为“1”，“先益后损”所得前四律（又叫“四基”）即为“5̣ 6̣ 1 2”。这与本文第二种音列一致。“四基”在中国民间音乐特别是南方各民族音乐中广泛习用，同时出于人们记谱的固有观念，这里将“5̣”定为主音比较合理。上文谱例 2《诏禾列圣献酒歌》是第二种四声音列的代表曲目，在仪式歌曲中最常见。

第三种音列也可以记成“1 2 3 4 5”，但“7”音在歌曲中以经过音的形式出现，并且只出现一次，加之各音调式功能大体等同于“5̣ 6̣ 1 2”四声音列，仍属古朴的五声音列。此种音列的歌曲只见《太极咒》（见谱例 1）

一首。

第四种音列虽属五声商调式，但“$\boxed{2}$ 3 5 6”可换写成“$\boxed{\underset{\cdot}{5}}$ $\underset{\cdot}{6}$ 1 2”，可视为在第二种四声音列基础上加一个小三度构成。由此可见，瑶族“还半补寨愿”仪式音乐初始音列形态是“$\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ 1”，整个音乐的调式都沿着这个三声音列的轨迹发展。

3. 旋律特点

旋律的基本旋法决定着旋律的走势及色彩。笔者挑选能代表仪式音乐不同腔调的声乐曲和器乐曲共9首，通过统计其相邻两音间的音程关系及其使用的次数进行说明，列表如表2：

表2

<table>
<tr><th colspan="2">音程
次数
曲名</th><th>同度</th><th>大二</th><th>小三</th><th>大四</th><th>纯四</th><th>纯五</th><th>大六</th><th colspan="2">体裁</th></tr>
<tr><td colspan="2">申香意者</td><td>19</td><td>24</td><td>19</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td colspan="2" rowspan="3">念诵腔</td></tr>
<tr><td colspan="2">请圣第一奏</td><td>13</td><td>13</td><td>4</td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">差光歌</td><td>33</td><td>39</td><td>38</td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">鸣角歌</td><td>14</td><td>12</td><td>13</td><td></td><td>2</td><td>2</td><td></td><td colspan="2" rowspan="5">唱诵曲</td></tr>
<tr><td colspan="2">诏禾献酒歌</td><td>11</td><td>10</td><td>8</td><td></td><td></td><td>8</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">太极咒</td><td>19</td><td>14</td><td>9</td><td></td><td>9</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">请圣到坛调破神</td><td>27</td><td>8</td><td>17</td><td>12</td><td></td><td>8</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">梅花酒曲</td><td>13</td><td>17</td><td>9</td><td></td><td>13</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">挂红（唢呐曲）</td><td>4</td><td>84</td><td>16</td><td>3</td><td>12</td><td>3</td><td>3</td><td colspan="2">器乐曲</td></tr>
<tr><td rowspan="2">小计</td><td>进程次数</td><td>153</td><td>221</td><td>133</td><td>15</td><td>36</td><td>21</td><td>3</td><td>582</td><td rowspan="2">合计</td></tr>
<tr><td>使用率%</td><td>26</td><td>38</td><td>23</td><td>3</td><td>6</td><td>3.5</td><td>0.5</td><td>100</td></tr>
</table>

上表数据表明，瑶族“还半补寨愿”仪式音乐中的音程跨度不大，旋律进行以小三度内进行为主。其中，念诵腔完全作小三度内的级进，符合该腔调平直陈述的风格；唱诵曲在小三度内进行的基础上，对大三度、纯四度、纯五度有不同程度上的触及；器乐曲以大二度为主，出现了大六度的大跳，这在该仪式音乐中仅有。整体而言，仪式音乐旋律音调走势平稳，风格古朴。

4. 节奏节拍

可分为非均分律动和均分律动两类。其中，非均分律动的音调时位感不强，

属于散化节奏。体现在念诵腔中，主要是受歌曲无规整句式及念诵者时缓时急的语速影响；体现在吹打乐中，则是唢呐吹奏的“拍无定值”和锣鼓敲打的“有板有眼”的有机结合。均分律动中，曲调中各音的时值关系均分，时位感匀称，能准确地打出拍子，常见的律动模式有四字句（XX XX；XX· XX·；XXX X）、五字句（XX XX X；XXX XX· ；XX· XX· X）、七字句（XX XX XX X；XX· XX· XX· X）等。均分律动节奏均出现在韵唱曲中。一些类似流水板的念诵由于使用法器击节伴奏，一字一音，节奏的均分感也较强。

三、“还半补寨愿”仪式音声的符号学分析

仪式音声是仪式构成的要素之一，可视为仪式行为与仪式信仰之间的“中介物”。在瑶族“还半补寨愿”仪式音声中，几乎每一种声响都有它的象征意义。例如器物声中，打诰声表示在询问神意；喷酒声与神剑摇响声旨在驱邪解浊；牛角声是召唤天兵天将的号角，吹打乐则属奏请尊神（三清）到来的进行曲；等等。仪式音声的代表形态是人声（即在语言性至歌唱性境域内的各种念诵和唱诵），不论是从索绪尔（Ferdinand de saussure）所说的能指与所指作理解，还是认同罗兰·巴特（Roland Barthes）为揭示能指与所指关系模式所提出的含蓄意指，作为最典型的符号系统，其构建的象征符号主要有如下两个特点。

一是指涉性与浓缩性相统一。[①] 仪式中的每一个语言符号都是多重指涉的，如仪式喃词中的“准吾奉太上老君令敕”这一言语，除了能直接点明诉求对象（道教神仙）用以除秽净坛外，在发音上采用的是一种非本族语言——“佛道语”（以土白话为主）以区分外神内神。又如歌唱语言“好哦好阿戏”，虽作为祭歌的衬句出现，但也同时指向了“佛道语”的外来属性、韵唱形式及演唱内容。“佛道语”只出现在“元盆祭兵良愿”阶段以请酬外神。代表“佛道语”的语词还有深礼深礼、有礼无礼、咄、喔喂、本也本，等等。

多重指涉性的“佛道语”同样是一种充满着情感特质的浓缩象征符号。因

---

① 按照爱德华·萨丕尔（Edward Sapir）的观点，“指涉性象征符号的意义随着意识层面的正式认知而拓展，浓缩的象征符号的意义触及潜意识的越来越深的根处，并将其情感特质散播至远离了象征符号原义的各类行为和情境中”。而维克多·特纳认为仪式象征符号既是多重指涉性的，又是浓缩的。参见［英］维克多·特纳《象征之林——恩登布人仪式散论》，赵玉燕、欧阳敏、徐洪峰译，商务印书馆2006年版，第29页。

为，仪式语言并非只有一种，“还半补寨愿”的重点阶段“盘王发心良愿”的仪式语言全部用本族勉语，所请之神转变为民族神和物神。外神在场讲“佛道语”，内神到来说“祖宗话”，其本身就说明瑶人对外来东西和本族东西有着明确的区分和定位。审视仪式信仰，也不难发现外来宗教（主要是道教）与民族信仰的融合痕迹。超越仪式属性，最浓缩的正是瑶族人民潜意识里的民族自尊情感。

二是意义呈现两极性。即一连串所指形成的感觉极和理念极。“感觉极聚集了那些被期望激起人的欲望和情感的所指；理念极则能使人发现规范和价值，它们引导和控制人作为社会团体和社会范畴成员的行为。”① 仪式程序中一系列的音声首先代表着一系列的能指，其所指的第一层面便是“酬神还愿，祈福禳灾”（感觉极）。但自古民间仪式中的所指并不仅限于此，而是常通过仪式进一步强化世俗社会结构和教育功能（理念极）。在“还半补寨愿”中，感觉极明显被划出了两种色彩：“元盆祭兵良愿”阶段应用丰富的音声描绘出众神纷纷降坛帮忙的热闹场景；而在“盘王发心良愿”阶段，一天半夜的时长几乎都在还愿师的心诵、气声、轻喃声中静默展开，低沉、静穆、压抑的色彩很浓。这也成为该仪式不同于“还盘王愿”仪式的标识。

应当讲，本阶段的音声内容除了仪式主持者深谙外，留给旁人的认知空间并不多。因此，要充分挖掘出有深远意义的语境，收集和分析与仪式相关的各类解释也很重要。例如，本仪式形成的口头传说（见引言部分）就为观察此部分仪式音声象征符号的理念极打开了一扇透亮的门户。这一传说至少传递出两条信息：第一，“盘王发心良愿”是“盘王歌堂良愿”的替代品；第二，由此形成还愿人心理上的二次“还愿”。据局内人解释，之所以将仪式后半部分称为“盘王发心良愿”，就是希望盘王发善心允许这一替代性的还愿方式。这就不难看出，“盘王发心良愿”的音声内容不是颂神，与神同乐，而主要是“释神怀”——向神解释仪式缺少唱《盘王大歌》、打长鼓庆贺的原因，更多表达出一种“救赎”的理念。

① ［英］维克多·特纳：《象征之林——恩登布人仪式散论》，赵玉燕、欧阳敏、徐洪峰译，商务印书馆2006年版，第28页。

结　语

仪式音声体系的构成离不开音声行为、音声形态和音声意义三者的“联姻”，但要客观分析它们之间的关系、各自内涵，需要准确地把握相应的语言性和非语言性语境。正是由于具有共同的语境，瑶族“还半补寨愿”仪式的音声在最大程度上保留了“还盘王愿”仪式音声的内容和特点，同时也显现了自身别具一格的音声环境。因此，在特定语境中进行交叉学科研究，这对深入挖掘仪式意义及拓宽本研究视域都是非常有益的。

（本文原载《艺术探索》2010 年第 4 期）

还盘王愿仪式中的“啰哩嗹”

吴宁华

在中国传统音乐里，广泛存在着“啰哩嗹”曲调，诸多学者曾对“啰哩嗹”曲调的源流、音乐结构、功用等方面做过相关研究。对“啰哩嗹”的来源说，国内学术界的观点主要是四种：一说是佛教梵语，该观点以饶宗颐先生为代表，他认为“啰哩嗹”起源于梵文四流母音的汉语音译“鲁流卢楼”；[①] 二说是道教音乐；三说是“番曲”；四说是民歌、民间歌舞小调。[②]

“啰哩嗹”的功用，音乐学者孙星群认为：在道为“咒”；在佛为“梵”；在民歌为口语、信号；在戏曲为感情隐语。“啰哩嗹”在各种不同场合、以不同形式出现，则是为了艺术表演，加强感情，增加气氛。以上的功用是多种多样的，有祈福、求神、驱邪、降魔、娱人、娱神、调情等，“啰哩嗹”的功用在发展、在扩大。[③]

一、 还盘王愿仪式中的 “啰哩嗹”

在瑶族盘王愿仪式中，也存在着“啰哩嗹”曲调。饶宗颐先生曾说：“尝见一广东徭族文书，为光绪己酉年抄本，其中《烧据重呪》里有句云：罗罗里，吾

---

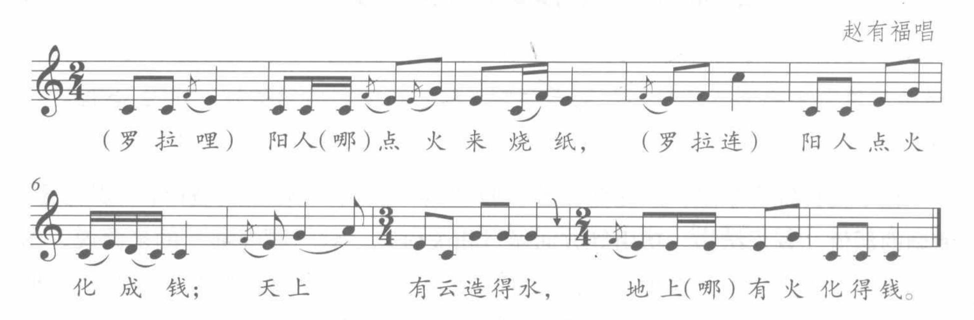
① 见饶宗颐的两篇论文《南戏戏神咒“啰哩嗹”之谜》和《梵语四流母音 R、R、L、L 与其对中国文学的影响》，载陈历明、林淳钧编《明本潮州戏文论文集》，艺苑出版社 2001 年，第 341—358 页。

② 孙星群：《佛经与传统音乐中的“啰哩嗹”》，《中国音乐》2008 年第 4 期，第 108—109 页。

③ 同②，第 109 页。

师放火烧文书，罗哩连，吾师放火烧据引。”① 这实际是还愿仪式的第一大部分还元盘愿纳钱诵咒环节，师公们所唱《纸马咒》歌，只是各地流传经文文字有所不同，贺州黄洞赵有福使用版本歌词如下：

谱例 1：《纸马咒》（谱例来自 2010 年 2 月在南宁对赵有福师公的访问）



《纸马咒》里的“罗拉哩、罗拉连”显然是和道教音乐有密切联系，其作用也属于“和声”，即“有声无意的语助词”②。

此外，在还盘王愿仪式的第二大部分“歌堂愿”仪式演唱的七任曲中，也有“啰哩嗹”曲调。师公们称之为“啦哩腔”，它专指七任曲所用曲调，因其在演唱开头会有一段以“啦哩连罗”开头的衬腔而得名。从仪式进行的过程看，七任曲先是在《盘王歌》开始时，把七任曲曲首的衬词全部抽出来单独演唱一遍，然后才进入三十六段歌词，“行移（额书）”也有记录：“请出三十六段歌词七任前头歌曲交下坐席”③ 一说。在演唱一段歌结束后插入一曲，《盘王歌》共插入七首曲，“任”，层也，七任曲的名称在各地因流传会有所变异，贺州的七任曲曲目和湖南、广东等地基本相同，以赵有福抄本为例，其曲名为：①《黄条沙曲》；②《三逢闲曲》；③《万段曲》；④《荷叶杯曲》；⑤《南花曲子》；⑥《飞江南曲》；⑦《梅花曲》。

七任曲中的“啰哩嗹”，被师公们称为“歌头”。所谓“歌头”，在唐宋为大

① 饶宗颐：《南戏戏神咒“啰哩嗹”之谜》，载陈历明、林淳钧编《明本潮州戏文论文集》，艺苑出版社 2001 年版，第 349 页。

② 孙星群：《佛经与传统音乐中的“啰哩嗹”》，《中国音乐》2008 年第 4 期，第 109 页。

③ 这是我在田野中收集的邓姓人家的行移额书中所写。

曲的中序或排遍的第一支曲，《词谱》卷二三此调下注：“乃唐人大曲，凡大曲有歌头，此必裁截其歌头，另倚新声。”① 民间音乐中，歌头又通常指盘歌的引子。有开场白的意思。由它引出对歌、盘歌来，也可独立成篇。② 而师公对歌头的解释是：“这个歌头就是过门调，如果没有‘啦哩’，就会唱不下去。”③

在一本20世纪50年代选编油印的《广西大瑶山瑶族歌谣故事集》（第四部分），介绍《盘王歌》“三十六段本”和“二十四路本”时提道：“有些歌本上并抄有以‘罗利陵那离’等字记录的曲谱。”④ 张劲松等人的调查也说：“七任曲”既是插曲，又是仪式层次，把《盘王大歌》分成七大段进行喃唱，每个大段入一个曲子，每个曲子以衬词为“歌母”，实为此曲的旋律。唱法是先来一段歌母为引子，然后接唱正词。从历史渊源考证，或许当时没有记谱的符号，只用衬词代替，读会了衬词，就等于读熟了乐谱一样，所以歌的开头都用衬词。⑤

黄友棣在《连阳瑶人的音乐》一文中也曾说：瑶人的经文歌，曲谱是用La、say等音造成的，瑶人要先唱熟这些曲谱才带入歌词。⑥

“啰哩嗹”在【七任曲】的作用是怎样一种情况，笔者现在以田林收集到的版本为例进行分析。

谱例2：【七任曲】曲谱（谱例来自冯春金老师提供的录音）

第二条



---

① 马兴荣、吴熊和、曹济平主编：《中国词学大辞典》，浙江教育出版社1996年版，第13页。

② 段宝林、祁连休主编：《民间文学词典》，河北教育出版社1988年版，第149页。

③ 笔者2011年1月在贺州黄洞参加还盘王愿仪式时的考察时师公赵有福所说。

④ 全国人民代表大会民族委员会办公室编：《广西大瑶山瑶族歌谣故事集》（第四部分），1956年油印本。

⑤ 张劲松、赵群、冯荣军著：《蓝山县瑶族传统文化田野调查》，岳麓出版社2002年版，第46页。

⑥ 黄友棣：《连阳瑶人音乐》，《民俗》1942年第一卷第四期，第31页。

第三条


莲 莲 拉 里 里 拉 哩 那 里 凌 落 里 那 里
5
莲 落 拉 里 里 那 哩 拉 里 连 罗 拉 里 哩

第四条


拉 里 凌 落 陆 拉 哩 那 陆 拉 哩 那 凌 落 拉 哩


5
凌 落 拉 哩 里 那 拉 里 哩 里 拉 里
(连) (鲁 拉)(里)

第五条


拉 哩 莲 罗 六 拉 里 连 罗 拉 哩 里
4
凌 落 拉 里 犁 那 里 拉 哩 连 罗 拉 里 里

第六条



第七条



以上的六条都用了相同的字词，但旋律不同，各字音高不同。下表把字谱一一列出并分析。

表1 七任曲字谱

谱字	音高
拉	5（sol）、2（re）、6（la）、1（do）
哩	1（do）、3（mi）、2（re）、5（sol）
凌	1（do）、61（la do）、3（mi）、2（re）、23（re mi）
落	5（sol）、2（re）、6（la）、1（do）
里	3（mi）、2（re）、5（sol）6（la）、1（do）
那	31（mi do）、3（mi）、2（re）、5、（sol）、61（la do）、6
陆（六）	6（la）、5（sol）、3（mi）
	2（re）、5（sol）、1（do）、3（mi）
蓮（连）	5（sol）、61（la do）、3（mi）、1（do）、23（re mi）
罗	5（sol）、1（do）
犁	1（do）、2（re）、5（sol）
五	1（do）

从上表看，这些字绝大多数都无固定音高，这和台湾省学者黄玲玉对台湾车鼓音乐研究时对“啰嗹谱”所做的结论，“是长篇衬词，是用来帮助背诵曲调的

唱唸衬词”[1] 的作用相似，即“啰哩嗹”是无固定音高、用来帮助记忆曲调的衬词。

以往的资料显示七任曲是专门由师公进行演唱，但据笔者实地考察，在仪式中，有的地方歌娘也会参与演唱七任曲。在唱到第三首《满段曲子》时，会插入一个“分歌”仪程，所谓“分歌”即大家分开来唱歌之意。在各家“行移”（额书）里往往会提道：“又入第三条，万段曲子，淹曲饮酒了，三姓邓娘，青衣女人，带妹诵万段歌诗了。”[2] 这里的意思是唱到第三条万段曲子的时候，歌娘上去接师公的歌来唱，并且演唱方式改变为和师公一样，用“读诗”的方式来分歌唱。分歌时唱的也是敬神的歌，据赵有福师公说，“唱大路歌七任曲第一段（首）、第二段（首）唱完了，现在唱第三段（首），要你们（指师公和歌娘）一起唱了。”歌娘唱的是师公的万段曲，因此在曲尾也会唱啦哩连罗来呼应，赵有福说：“歌娘配合我们，她必须要带曲，不带曲她也唱不下去。”歌娘演唱时，衬词啰哩嗹是放在一段歌词结束之后，这里的“啰哩嗹”不但是曲调，也是歌娘与师公在表演当中的一种呼应象征。

二、七任曲“啰哩嗹”的密码

瑶族宗教研究学者罗宗志曾指出：“盘瑶巫师虽然不是一个专门的行业，但是因为巫术知识给这个群体带来一定经济收入，并且随之而来的是若干荣誉与知名度，所以他们极力控制这些知识传出巫师圈子之外。”[3] 在多年的瑶族音乐田野考察中，我发现瑶族民间音乐的传承方式就是蒲亨强教授曾经提到的“剽学”，“即基于兴趣动机的，采用偷听模仿式的，教学关系、内容、目的、场合、时间极其灵活自由的传承方式”[4]。每每问到瑶族歌手是如何学习演唱瑶歌的，得到的回答几乎总是如出一辙：“哪里用什么教啊，就是人家唱，我在旁边听，听多了，也就会了。”还盘王愿仪式活动，也是众人围观、娱乐，同时还包括学习唱

① 孙星群：《佛经与传统音乐中的“啰哩嗹”》，《中国音乐》2008年第4期，第106页。

② 张声震主编：《还盘王愿》，广西少数民族古籍整理出版规划办公室编印，2002年，第581页。

③ 罗宗志：《信仰的无形之手——大瑶山盘瑶巫师群体权利研究》，中山大学社会学与人类学学院2009年博士论文打印本，第56—57页。

④ 蒲亨强：《“剽学”——值得注意的民间音乐传承方式》，《中国音乐》2002年第3期，第23—24页。

歌的场合。在还盘王愿仪式进行时，祭仪的空间面向所有的人敞开，除了汉人来参加需要戴上瑶帽，在解神意环节不能说汉话外，并无其他禁忌。我在三岐还愿仪式上还看到，黄洞乡政协的盘副主席还兴致盎然地凑在歌郎旁边跟唱“游愿歌”。所有的人可以在旁看师公、歌娘、歌郎手捧歌书演唱，而刚入行的师替也是在仪式中跟随师傅一起唱，慢慢学会演唱。似乎看起来不需要特别的口传心授？其实非也，瑶族的师道非常讲究师承关系，他们的传承主要通过父传子继①和师徒传授，每个师公都有属于自己的师承体系和关系圈子。在田野调查中也发现，每一场参加还愿仪式的师公之间都有着直接或间接的师承关系。既然唱歌是可以“剽学”，那么在【盘王歌】的演唱中就会有某些必须通过师父亲自口传心授才能掌握的演唱，是阻止这些知识传出师公圈子采用的方式。七任曲曲头“啰哩嗹”特殊的记谱和唱法是这种传承的保护方式之一，前文已经对“啰哩嗹”的功能做过分析，即它是无固定音高、用来帮助记忆曲调的衬词。其实它独特的谱字和唱法也隐藏了师承的秘密。首先，从田野调查情况看，七任曲的七首曲头谱字一般是单独抄写在一本巴掌大的小册里，并未和七任曲歌词连在一起，这本小册子只有得到师父的允许后才能交给徒弟抄写。曲头是由负责还愿活动的大师公或是已经通过学习掌握的师公一人单独先唱出来，曲头唱毕其他师公才一起同唱七任曲的歌词。师公在演唱时才从怀里掏出巴掌大的抄本边看边唱，而不像其他的经书摆在台上让人可以随意翻动。

从前文“七任曲字谱表”里，可以看到，出现的字多达 12 个，同样的字可以唱不同的音，同样的音可以有不同的字，经过资料的翻阅，发现这种情况普遍存在于各地、各种不同版本的“七任曲”之中。这与中国台湾学者黄玉玲研究的台湾车骨记谱法——“啰嗹谱”里的字仅有“啰”、“嗹”、“柳”三个字来代替各个音②的情况大不一样。例如黄锦秀师公的七任曲演唱谱子（由其徒弟唱）：

---

① 这里的父传包括了自己的父亲和岳父、乃至祖父、外祖父、舅舅等亲属，如赵有福和黄锦秀大师公都是通过岳父师承。

② 孙星群：《佛经与传统音乐中的“啰哩嗹”》，《中国音乐》2008 年第 4 期，第 106 页。

谱例 3：《黄条沙曲曲头》字谱读音比较



从谱子谱字与实际演唱读音看，相同的字未必是相同的读音，如“罗”字，第一小节第一个字唱“la”，第二个唱“lorh”，第四小节第一个字又唱“leix”，最后一小节的“罗”却唱“nah”，反之也一样，音同字也不一定相同，从前文的“七任曲字谱表”可以看到。我一度想给这些谱字总结出规律，却发现很难找到，要想记住七任曲的旋律，我自己的体会是只有边看字谱反复跟着录音学唱，直到形成一种条件反射后才做到。应该说，这种字谱必须是用整体来记忆，不能像西方的五线谱和中国的工尺谱那样，把音和符号、文字一一对应起来。且七首曲子每一首既相似又不完全相同，冯明洋先生曾经对“七任曲”分析得出结论是“一曲多用的变化演唱现象”①。唱出的旋律似是非是，它记忆的难度显然是很明显的，我在田野里曾观察到赵有福师公在某次还愿仪式中演唱七任曲的第五任曲时，最初没有看小册子，后来发现不看根本唱不下去，于是赶紧从口袋掏出小册子重新照书来唱，才得以使演唱继续进行下去。一位已经对七任曲很熟悉的局内人还会出现不看字谱无法唱下去的现象，更何况那些非师公的局外人呢？从局外人的角度看，就算是一个熟练掌握歌谣语的瑶族歌手，仅仅看字谱亦是没法正确唱出旋律的，显而易见，七任曲字谱作为《盘王歌》中独特的密码是毋庸置疑的。而师公是掌握这些独特密码的关键人物。

---

① 冯明洋：《瑶族歌种释文》，载《中国民间歌曲集成（广西卷）》，中国 ISBN 中心 1995 年版，第 663 页。

三、“啰哩嗹”中的音乐分析

本文将广西田林、贺州两地的【七任曲】“啰哩嗹”的曲调旋律进行比较分析，以期从中找出共同的音乐特征。虽说在流传中受各种因素的影响肯定会发生流变，但在调式音阶、典型旋律音调和特性音、煞音等方面还依旧能找到较多的共同性。

（一）共性的音乐形态

通过比较，可以看出两地的音阶大部分以 **5 －6 －i －** 为主，典型的旋律音调 **5 i i 5** |、**23 i**、**6i5** 等都在两地版本的多首曲子中重复出现。煞音以 sol、re 为多。

（二）异名同曲的旋律

经过对旋律的对比发现，贺州版本和田林版本的多首曲子在旋律上都保持着共性，可以说是异名同曲。如贺州的第一首【黄条沙曲】和田林的第四首【荷叶杯曲】：

谱例 4：田林第四首【荷叶杯曲】与贺州第一首【黄条沙曲】曲谱比较

第四条





两首曲子除了开头第一小节略有不同外，从第二小节开始到第五小节，无论是节奏和旋律都大致相同，只是贺州的版本对23 1 的基本音型多了两小节的扩充延伸，最后的结尾均采用开头的音乐元素，头尾呼应，尾音也落在徵音上。很明显，这两首曲子源自同一首曲子。只是在流传中因为种种原因造成各地曲目名称和顺序发生了改变。

（三）相同的特性音

田林的第五首【南花子曲】和贺州的第二首【三逢延曲】也属于上面提到的异名同曲类型，但还有一个独特的地方是出现有相同的特性音。

谱例 5：田林第五首【南花子曲】和贺州第二首【三逢延曲】比较谱



第二首　三逢延曲



注：第五、第六、第七和第十五小节是标准音的音高来表示节奏型

这两首曲子除了和上面两首类似，在旋律、节奏上相似，尾句落音相同外，还有一个明显的共性特征就是旋律进行中，宫音会出现有一个明显的下滑音，这显然不是偶然的现象。在瑶族最主要的歌腔“呐发”腔中，是没有这样把宫音下滑的唱法的，也就是说，它是仅仅保存在【七任曲】中的特性音。周青青教授曾指出：“音乐因其高度的抽象性，一方面难以像其他艺术如文学、绘画等有较为清晰的描绘功能，另一方面，它的类型在民间一旦产生，就可能具有持久性和标志性的能力，民间音乐的地域文化色彩在此基础上得以成立。”① 这说明，在【七任曲】流传过程中，一些类似生物稳定的DNA旋律基因会得以稳定的传承。

① 周青青：《从房陵民歌看民歌旋律的“底层”、“借用”与“交融”》，《中国音乐》2011年第1期，第45页。

四、“啰哩嗹”的传承与变迁

在广西的贺州、田林两地，还盘王愿仪式的形态已经不太相同。贺州的还盘王愿仪式明显分为两大部分，即第一部分的“请圣”（还祖宗愿、元盆愿）和第二部分的“流乐”（歌堂愿），两部分各自独立，所请的神灵、所用语言、音乐唱腔均不相同。第二部分“流乐”还分为“上本流乐”和“下本流乐”，“上本”以“飞流飞”腔为主，还包括了“打铁修路”、“接连州歌郎”、“围歌堂”等带有表演和歌唱行为的环节；“下本”以史诗【盘王歌】歌唱演绎为主，中间插入“分歌”、“游愿”等环节，使用的歌腔为“深排”、“呐发”、“啰哩嗹”。而田林的还盘王愿仪式则“将两个仪式主要部分分为初宵、中宵、末宵，在现场也观察到这两个仪式序列是在同时进行和相互交错的过程中展开”①。即开始先进行“还祖宗愿”仪式，然后中间插入“三庙愿”，其中包括了“围歌堂”环节。两地还愿仪式比较来看，贺州仪式中第二部分“流乐”上本当中的诸多环节内容在田林版中已经消失，仅有“打铁修路”的表演是穿插在“祖宗愿”中宵环节，② 而【盘王歌】的演唱中，歌腔“深排”、“呐发”、“啰哩嗹”虽然依旧使用，但“啰哩嗹”腔仅仅是在【盘王歌】演唱伊始时开始时将那七段“啰哩嗹”腔曲头唱出（谱例见下），且是混在“深排”曲调里来唱，而在【七任曲】的演唱中这一腔调却没有使用，取而代之的是用“深排”腔来演唱。③ 从“啰哩嗹”旋律的进行看，“啰哩嗹”腔几乎已经呈现近语言、远音乐的状态，旋律性已经非常弱，甚至有几句已分辨不出音高，只能用节奏型来表示。在笔者所看到的田林的还愿仪式，“啦哩”的歌腔已经失去了它在史诗演唱中最重要的作用和含义。此外，前文对两地【七任曲】音乐的共性分析中也提到，冯春金老师提供的【七任曲】与贺州的【七任曲】存在异名同曲的现象，说明了在两地传承中【七任曲】的曲目顺序和曲名出现了改变，这也是传承中的变迁。

---

① 杨民康、吴宁华：《瑶族“还盘王愿”、“度戒”仪式音乐及其与梅山教文化的关系》，载曹本冶主编《中国民间仪式音乐研究·华南卷·上》，上海音乐学院出版社 2007 年版，第 302 页。

② 同①，第 297 页。

③ 这种情况仅仅表示笔者田野个案的情况，但实际上，在田林其他地方【七任曲】的演唱也还有没有失传依旧使用啰哩嗹腔演唱，例如笔者的田野报导人冯春金师公就是其中一个例子。

谱例 6：田林啰哩嗹腔《三庙愿起头》

三庙愿起头



结　语

本文通过对广西贺州、田林两地的瑶族还盘王愿仪式中的啰哩嗹曲调的音乐形态、功能、作用等进行分析比较，得出了啰哩嗹在仪式中最重要的作用是“是无固定音高、用来帮助记忆曲调的衬词”，同时它也是啰哩嗹的演唱者——师公班子传承体系所具有的传承密码之一。

通过对七任曲“啰哩嗹”曲调所具有的共同特征的分析，我们可以这样结论：它是瑶族族群认同的一种符号。史诗《盘王歌》传唱中固有的表演形式和核心文本（七任曲中的啰哩嗹曲调）中的共性音乐特征，呈现出这个长期迁徙漂泊

的山地族群所固守的文化模式机制，它通过仪式中的表演活动影响并强化着族群内部自我文化价值的认同，具有维系及整合家支内部和整个族群群体的社会作用。

（该论文原载《中国音乐学》2012 年第 3 期）

四

湖南瑶族传统仪式音乐研究



还盘王愿中的音乐

——茶坪、莽山还愿歌堂调查记

赵砚球

还盘王愿做歌堂，是湖南过山瑶的民族传统活动。在还愿活动中，还愿音乐起着极为重要的作用。本文拟根据对湖南茶坪瑶村和莽山瑶村两场传统的还盘王愿活动的调查，浅谈还愿音乐的功能作用以及其音乐成分的构成。

一

1986年冬，资兴市碑记乡茶坪瑶村举行了七天七夜的还愿活动，宜章县莽山瑶乡举行了三天三夜的还愿活动，这两场还愿都有着丰富优美的音乐曲调。这些音乐与形式多样的还愿仪式内容紧密结合，构成了这两地隆重神圣的祭祀场面和热烈欢腾的娱乐气氛。还愿过程中，音乐一直贯穿始终，很多仪式的进行和其衔接变化，都是由音乐来完成的。

还愿音乐含有独唱、齐唱、吟唱、鼓乐、吹打乐和器乐合奏等多种音乐形式，在还愿中，这些形式不断变换、灵活组合，恰如其分地表现了还愿各仪式中的深刻内涵。

还愿音乐曲调很多，都依据仪式内容而采选。如在还愿的“登云台—招五谷魂”仪式里，师公们手擎系有五谷杂粮的带叶竹枝站在石臼上，由主师公领着众师公招禾魂。他们边鸣角撒禾边唱的“一声鸣角者去开开，打开天门天府开，上界五方兵马禾魂转，天门开锁急急开”，即造成一种庄严的场面。接着以领唱与合唱的形式用抒情的曲调唱：“哎！差兵差到东方东路吔！”众：“东方去！东方东路招禾魂！”领：“禾魂转哪，禾魂还哟！”众：“禾魂、禾魂归笼仓！”如此依

次向四方五路歌呼着，每招一方鸣一次角，竹枝随悠扬的歌声和号角声在师公手中摇曳飘拂。在此一节中，仪式因歌曲的优美而显得庄重，歌曲也因仪式的壮美更生动感人。二者通过有机的组合，将瑶人祈盼风调雨顺、五谷丰登的心情和笃信“万物有灵”的原始宗教观念表现得细致入微。在“招兵—开坛接圣”一节中，师公以“下禁坛、解秽解污”等巫术仪式，用大刀、长棍、祖师棒、斧头作道具跳神调鬼，又佐以鸣角、卜筮、施喷法水、书写符箓等行为，同时吟唱着《玄天咒》、《雷霆咒》、《真武歌》等经咒，曲调与仪式相得益彰，表现出镇压邪魔、持剑张弩的威风和召神遣将、声势磅礴的场景。再如“解神意”一节，还愿师和阜老领着族人齐跪庙厅，师公那情切切的《解神意》歌曲和敛神的低吟，平添着场内的肃穆，由于师公那缠绵凄切的歌声，有时竟出现一片抽泣声，可见音乐的效用。

在还愿活动中，各种器乐的演奏各司所长。茶坪歌堂中的乐器是打击乐器，有鼓、大沙锣、铃、长鼓、牛角、铜角等，莽山除此外，还有唢呐、竹笛、竹箫。唢呐中的哨子是取用桐树上的出茧，吹起来特别嘹亮动听。还愿开场时，锣鼓鞭炮大作，号角阵阵，场外方圆数里，山鸣谷应，撼人心魄。另如在“升香请圣”、迎接“三清三元”、宗祖家先这一仪式中，师公们跪拜、步虚、“行罡走步”时，则间以有节奏地轻击锣鼓、晃动铜铃，以缓慢的旋律低吟轻唱，给人以耳听仙乐之感，于香烟袅袅中，将人带入一种清静无为、虚空缥缈的意境，使人如入仙界。“做歌堂”作为一种传统的宗教祭祀活动，它的仪式结构与内容极其繁杂，因而与之对应的音乐自然也十分丰富。《蓝山县图志》载：“瑶歌词调不一，其音节，有瑶音、有五朝音，又皆有本音、有唱音，唱声靡曼动人。”可见还愿音乐很久以来就多种多样。这是因为还愿有统一的文字经籍，却没有统一的音乐。莽山和茶坪的还愿音乐就因相距数百里而各显特色。瑶族是一个伴随着歌声而发展的民族，以往不断迁徙的历史使他们创作了许多因时间和空间不同而相异的歌曲，这些歌曲在还愿歌堂这种民族的重大活动中，就自然比较集中地交汇起来了。如在还愿的“卖相思树—盘连州后生”仪式中，一扮演“连州后生”的青年，肩扛一颗树，从远处豪歌而来，其歌昂扬高亢，展现出古代瑶民豪放不羁的风貌。庙内族人佯装关门，对他进行一连串质询性的盘歌。这时庙内所有人都可与他说笑对唱，即兴赋歌，调式不拘，内容不限。有“拉发调”、“噫那调”、“阳山歌”及郴州多种山歌。良久，方让他进门。尔后，更热闹，郎呀妹的，唱起情歌和表演一些买木架桥、打铁修路等模拟动作。因此，像这种真正的

“耍歌堂”，是民歌汇集演唱与创作的最好场所，也是歌堂艺术中十分精彩的场面。还愿中较为固定的是《歌堂七韵曲》，它是在还“歌堂宝书良愿”的特定程式中使用的：六师公、一歌娘和四男四女人手一册《盘王大歌书》，依照七韵曲调七十六段歌词演唱，每一韵曲下都有其特定的歌词内容。七韵曲谱的名称分别是黄条沙、相逢闲、满段曲、荷叶杯、兰花盏、抛江南、梅花大碗曲。其曲谱（师公称谱头）有师公固有的记音方法，全是借用汉字模拟发音记谱，有时婉转抒情，有时昂扬激烈，也有时忧郁深沉。歌词字数依曲谱旋律而定。如《黄条沙》，师公笔下的曲调词是：

调：半高……高……半高…高…半高……

曲：连罗啦累累啦累　连罗啦累累啦累

词：一片乌云四边开，主人请客望客来，

调：半高…低……高　半低…半高…低

曲：连罗啦累…累…　噜啦累累拉利累

词：来到官厅底，洒搏　未　曾开！

师公们在乐器的伴奏下，唱得字正腔圆，声情并茂，真如一场独特的音乐会。

二

纵观还盘王愿歌堂中的音乐艺术，不难看出，还愿音乐传统深厚，源远流长。珍藏在莽山的一份唐贞观二年（628）的《过山榜》记载，瑶族还愿时的情景为：“身穿花衣，长调木鼓，六笛吹笙，铜鼓惊天动地。”这是民族文献中对还愿歌堂的最早记载，可见瑶族的还愿音乐在唐贞观初年时就已很发达了。另外，瑶族信奉道教，在还愿前的大段乐曲中都有相当丰富的道教音乐。道教曾在唐代隆盛起来，道教音乐也因受帝王的重视而风靡全国。瑶人正是受先进文化之影响，吸收了大量的道教音乐，并将其与当地的民间音乐、民族音乐相结合，从而形成了独特的瑶族还盘王愿的歌堂艺术。回顾茶坪、莽山这两地过山瑶的还愿现场，可以得知，过山瑶的还愿音乐，是由很多种类的音乐成分组成。既有本民族固有的原始宗教音乐（如招禾魂那呼唱式的歌曲）和早期在江浙地带“弟子茅山去学法”所吸收的道教音乐，也有本民族特有的民族山歌，加之在不断的迁徙途中所吸收的不同地方的歌曲，这些组合在一起，紧密配合着还愿中的不同程

式、不同内容，形成自成一体的歌堂音乐。因此，观看一场传统的“还盘王愿”仪式，如同观瞻一尊“活化石”，可窥视这个民族的以往历史，倾听和欣赏其中的各种音乐，亦宛如读一部过山瑶活的音乐艺术史。

（本文原载《中央民族学院学报》1992 年第 2 期）

湘南瑶族“盘王大歌”仪式及音乐

——以礼曲“七任曲”为例

黄华丽

瑶族图腾崇拜盘王，因此把他视作创世主和救世主来加以祭祀，从而在瑶族中出现了祭祀盘王的“还盘王愿”等的仪式活动。最早见于史载，乃是东汉王逸在《楚辞章句》一书中，他说：“昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好词其词必作歌乐鼓舞，以乐诸神男女并舞。”① 宋代周去非在《岭外代答》一书中写道：“瑶人每岁十月旦，举峒祭都贝大王（盘王）于其庙前，会男女无夫家者，男女各群，连袂而舞，谓之‘蹬谣’。”清代《昭平县志》记载：“瑶人祭盘古，三年一聚会，招族内设道场，行七献之礼，男女歌舞，称盛一时，数日而散。”“还盘王愿”仪式活动中的主要歌唱形式是《盘王大歌》。《盘王大歌》是瑶师于“还盘王愿”仪式上在盘王圣像前所唱的娱神歌。大歌的形式和内容由历代瑶师不断创作完善和收集民间歌谣而集成，是瑶族民间保存最完整的大型史诗。

一、“盘王大歌”的仪式内容与音乐

瑶族盘王节是每年的十月十六日，俗称“还盘王愿”、“调盘王”，是瑶族最为隆重、最具民族特色的节日。相传十二姓（盘、沈、包、黄、立、邓、周、赵、沪、雷、唐、冯）瑶人，漂洋过海，途中遭到狂风巨浪袭击，瑶民祈求先祖盘王保佑，并立誓许愿只要能顺利靠岸，必定还愿祈祷。誓后，即时风

① 郑德宏等：《瑶人经书》，岳麓书社2000年版，第1页。

平浪静，十二姓瑶人终于平安到达对岸。这一天是农历的十月十六日，正好是盘王的生辰。此后，瑶民每年的农历的十月十六日按时“还盘王愿”虔诚祭拜。①

瑶族“还盘王愿”仪式，分几种类型，有大愿、中愿、小愿，大愿为七天七晚，中愿为三天三晚，小愿一天一晚，按旧历三年还一次大愿，“还盘王愿”分三层内容，请神、乐神、送神。笔者在田野调查中采访江华民委郑德宏时，他说在跟瑶族“师公”交往中，不同的姓氏在唱《盘王大歌》时，仪式程序非常的保密，组织的歌词内容也不一样，该删去哪些内容局外人不得知晓。仪式中以《盘王大歌》的音乐为媒介，颂唱经文和穿插咒语，前段是请神，以经文咒语为主，内容是偿还对始祖的盘王的许诺和祈求盘王保佑子孙人丁兴旺、五谷丰登、福禄满门。中段是乐神唱《盘王大歌》内容，主要是记叙瑶族历史、始祖盘王的公德和瑶族的迁徙等。后段是送神唱《送神歌》。

笔者所介绍的“还盘王愿”的仪式是根据张劲松等著《蓝山县瑶族传统文化田野调查》中所记仪式。② 仪式的执行者是由瑶师、六郎、歌娘三个部分组成的一套歌班，相互配合共同完成还愿仪式中的唱、跳、念、打的全过程。“还盘王愿”仪式的人员分配及场域：瑶师是还“盘王愿”执行仪式的主体，大型“还盘王愿”由一名“庙主师”和两名助手，一名掌管“恢碗”、设禁堂，称“禁堂师”，一名主持唱《盘王大歌》，称“大歌师”，其余瑶师是一般学徒，称“师替”，过去大型“还盘王愿”是要十二名瑶师参加。亦称“十二瑶师”。六郎是由六名男子组成，有瑶师一名唱《盘王大歌》下集和礼仪歌，长鼓师两人专跳长鼓舞，鼓师一名、锣师一名、吹鼓手一名（笛子、唢呐）。歌娘是大型还愿特设的角色，一名歌娘、三名歌女（未婚）。场地在青山脚下搭寮棚还愿，又叫“青山庙愿”。此次记录的是1991年11月19至22日由赵永国主持的蓝山县紫良瑶族乡桐村瑶民举行的“还盘王愿”活动。赵永国当年72岁，首次做主持。

---

① 零陵地区民委主编：《零陵地区民族志》（内部资料），2001年刊印，第184页。

② 张劲松、赵群、冯荣军：《蓝山县瑶族传统文化田野调查》，岳麓书社2002年版，第19—73页。

表 1 “还盘王愿”仪式程序及其音乐使用一览表

日程	时间	基本程序	内容	礼曲
19 日晚	两小时	差厨杀牲	准备仪式中献给盘王猪的牺牲物	
19 日晚		收秽净堂	收净愿堂的秽物保证愿期的平安	
19 日晚	五小时	转堂迎圣	设立供案供品剪盘王像、三牲五果	念咒语
20 日上午	两小时	瑶师盘古	以长鼓为题讲述长鼓来历及功能	拜神圣等礼曲
		接女、抢男	妆瑶兵及乐队接歌女歌娘	唱入席拜
20 日上下午		礼曲	唱一遍《盘王大歌》开堂边篇	唱“七任曲”
20 日下午	一天晚	大歌同唱	瑶师、歌娘配唱《盘王大歌》娱神仪式三十六段词本	瑶歌调穿插“七任曲”
20 日下午	四小时	盘王同庆	设盘位、围愿、走坛（采罡步斗）	围愿歌、围歌堂、龙围托
22 日上午		酬愿、拆愿	录圣、排兵、酬愿、还愿仪式	
22 日下午	六小时	勾愿、盘厨	再次排兵，镇鬼邪，“打保卦”	唱“七星罡”
22 日		晚撤堂送圣	祈求祖先神赐福仪式	“解神意”“送神去”

“七任曲”由七首曲调组成，主要用于“还盘王愿”整个完整仪式的第六项“礼曲”和第七项“大歌同唱”仪式过程中。在礼曲中，七任曲主要为《盘王大歌》的开篇，作七首联唱，而在大歌同唱中则是以插曲的方式呈现。七任曲既是《盘王大歌》的插曲，又是仪式的层次，它以吟唱的方式把《盘王大歌》分成七个篇章，每一个篇章结束时插入一首曲，是大歌中的必唱曲，曲名分别是黄条沙、三逢闲、万段曲、荷叶杯、南花子、飞江南、梅花曲。歌词最长的有三千多行，唱“七任曲”象征着仪式中为盘王所办酒席的七个正餐，唱一任插曲，摆一次席，《盘王大歌》的七段歌词唱完了，七个正席也即摆完。因此，“七任曲”是《盘王大歌》的一个中心形式和主要内容。

二、《盘王大歌》的歌唱形式与七任曲特征

《盘王大歌》的音乐形式凝聚了瑶族先民的艺术创造力，其音乐全面、充分地体现一个民族的文化精髓和一个民族的智慧，具体表现在“还愿”仪式中的音乐构建了瑶族音乐的大型史诗。近百年来，《盘王大歌》的艺术形式独特的价值魅力，引发了一些学者的关注和兴趣。但对仪式音乐的研究还没有被社会重视，

笔者基于这个原因，试图通过实地调查和采访对其作进一步的探讨，以下是对蓝山县汇源瑶族乡的瑶族法师赵金仔和歌娘赵寸妹的采访，现分述如下：

（一）《盘王大歌》歌唱的形式

1. 请盘王、吟唱内容：请三庙神，连州大庙（唐王）、行平大庙（十二瑶师）、伏灵大庙（伏江）。

2. 点男点女、（三男三女）到场，吟唱。

3. 师傅吟唱、歌唱内容：追溯瑶族历史。

4. 男女对唱、女声唱，进堂歌，"仙拜"歌调歌唱内容：迁徙历史，瑶族祖先的来源（二十四路歌词）。

5. 师傅唱，唱"非溜非"歌调——上光。对唱（四节）女人诗曲："玲罗拉勒"歌调。

6. 点席，师傅吟唱，歌唱内容：请三庙入席、监席。

7. 下下席，唱盘王大歌（时间一天）

念唱、歌唱内容：招待神灵的过程及历史描述

唱一遍完整的"七任曲"。

在唱盘王大歌时，分七个段落，每一个段落插一任曲。歌娘接唱，与师傅同时唱，歌词内容各不相同。师傅中途不能停下，可轮换唱或为节约时间两个师傅同时唱，歌娘在规定的地方插歌进来，不讲究和谐，各唱各的。直到规定的内容唱完。

8. 唱送神曲，男女同唱，"仙拜"的歌调，男女歌词不一样。

9. 撤兵，女声唱"仙拜"歌调，师傅念诵撤兵词。

以上所描述的《盘王大歌》歌唱程序，汇集了各种瑶歌腔调，构成一个庞大的瑶族民间艺术组歌，使其成为仪式中叙述故事情节、描写人物情感的表现手段，从而大大增加了仪式中的音乐表现力。

（二）七任曲的音乐特征

《盘王大歌》是还盘王愿的最主要行为方式，音乐在仪式中贯穿全过程。根据音乐程序可归纳为以下几种类型，在音乐中的歌唱形式有独唱、对唱、重唱、合唱，音乐腔调的种类多样，主要曲调是"七任曲"和歌调，歌调分男歌调和女歌调。男歌调有讲歌、玲罗拉勒、非溜非、仙拜、索呀索、吟唱其中一段，用拉珈语（梧州语）演唱，女歌调有仙拜、玲罗拉勒。

七任曲是《盘王大歌》的重要曲调，其前段用衬词“玲罗拉勒”作引句，唱出一首曲的基本腔调，后段用同样的腔调填出多段歌词内容，七首曲是以七个不同的曲调来做艺术的表述，歌词内容叙述历史故事，歌词格律有七言四句、七、七、五、五句。五、五、七、七句。属于瑶族经书音乐，以吟唱为主，通过法师赵金仔的演唱记谱，其音乐旋律结构的变化，音乐骨干旋律是基本相同的，但每个瑶师有自己的艺术特点与韵味，在音乐的共性中，每一个瑶师的个性也表现得淋漓尽致。

谱例 1：

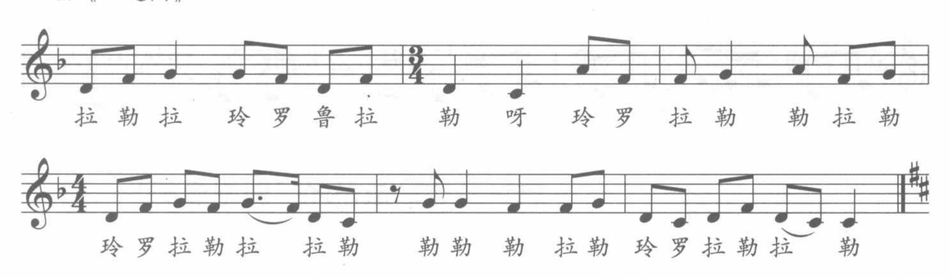
赵金仔演唱

黄华丽记谱

一曲《黄条沙》



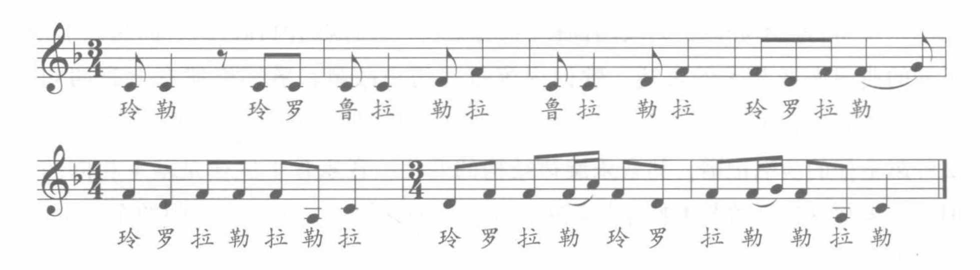
二曲《三逢闲》



三曲《万段曲》



四曲《荷叶杯》



五曲《南花子》



六曲《飞江南》



七曲《梅花相送曲》



以上曲调以瑶族的基本音阶“do、re、mi、sol、la”组成，以“do、mi、sol”为骨干音，“re、la”作辅助音，在旋律中起着装饰的作用。仪式中音乐的主要功能是娱神，其音乐以“乐、俏、变、合”为主要表现特点。

“乐”，体现在音乐中是以巧妙的节奏变化，烘托出愉悦的效果，如例（二、三、四、六）曲中，大量运用了切分音、后半拍起音以及附点音符，大大增强了音乐的感染力，丰富了曲调的表现。

“俏”，体现在音乐中是节奏明快富有弹性，鲜明的节奏感赋予人们一种流动的音乐动态美，特别是衬词“玲罗拉勒”，反复出现而又不是固定不变，有延伸及变化的松紧感，“玲罗拉勒”的声母均在“L”上，显出衬词的颗粒感，音乐与衬词的搭配以“逗”为契据，发展为七个片曲，汇成一个组曲。

“变”，强烈的节奏掩饰着音乐的旋律变化，主音在音乐流动中发生自然转变的作用，在第三曲的音乐中出现了偏音“fa”，使音乐发生了色彩变化，随之音乐在平稳欢快中变为舒展而起伏绵绵的韵律感，让人耳目一新；第四曲音乐出现瑶族打长鼓的节奏，在同等音高的反复递进，其音响像是催人奋进的号角；第五曲由主音商转到主音角，音乐旋律起伏加大，在八度音中上下跳动；第六曲由主音角转到主音商，音乐是在第四曲上的变化重复，感觉一种主音上音调的延续与补充。

“合”，音乐是长篇叙述性韵文，是以夸张语言的语调起伏为主导，形成一定旋律的走向，一种自然的音调与语言的念白的对应，以似说非说似唱非唱的音声关系驾驭着“七任曲”的全貌风格。以上七首曲调虽有各自的差异，但全曲的风格是大同小异的，曲调的音乐表述是“起、承、转、合”的概念，融合大众的审美心理特征，体现出瑶族人民的智慧以及对盘王信仰的虔诚。

三、“还盘王愿”的传承与变化过程

仪式是民族史书的真实写照，他们通过仪式的程序，以净化人的心灵，表达人生对信念的追求，满足人们对生活的祈求与美好的愿望，达到对后代的教育的作用。仪式对他们来说是一种精神力量，仪式能超度他们的灵魂，祈求在今世和来世中能够得到祖宗神灵的呵护。因此，几千年传承下来“还盘王愿”仪式习俗，成为了人类宝贵的精神文化财富。体现出瑶族人民的祖先图腾崇拜的历史文化底蕴。

（一）“还盘王愿”的传承

1. 师徒关系

蓝山县的“还盘王愿”仪式的传承有两个体系，过山瑶和本土瑶都属于勉语

系，还愿的唱本内容及仪式程序一样，但仪式的音乐曲调不一样。本文所介绍的是过山瑶音乐，本土瑶的音乐跟过山瑶有所区别，本土瑶没有自己的歌娘，需请过山瑶的歌娘帮助完成仪式，本土瑶的师公不做别的法术，只做“还盘王愿”仪式，而过山瑶的师公能做还愿仪式，还能做道教仪式和巫术，在师徒传承的关系上是一样的。巫术的职业是只传男不传女，选择徒弟的条件，为热爱本行职业，聪敏好学，孝敬师傅，一般只传给自己的儿子和亲属，若没有儿子，则所拜之师称“开教师”，一旦师徒关系建立，便是为父子关系。承担其做人学艺的责任，特别强调所学之法术的道德概念，赵金仔的师傅曾对他说，用于“烧尸”的法术不能对人、牲物、植物试用，只能在特定的场合使用。

2. 传承方式

瑶族仪式的传承方式分两个阶段，一是口传心授，二是“拨卦”[①] 传授。第一个阶段徒弟需跟师傅学习几年，通过在每次仪式过程中当好助手，勤学苦练，以得到师傅的认定。而进入第二阶段，在徒弟的要求下，师傅会分阶段把几个法术门类的拨卦给徒弟，接受师傅的所有拨卦就可以独立门户做法师了。因此，得到师傅的拨卦是证明徒弟是否能出师的关键。笔者在蓝山县汇源乡采访了过山瑶法师赵金仔，他今年 42 岁，是蓝山县汇源乡湘蓝村人。他说，只有参加过度戒的瑶师才能接受师傅的拨卦。他这样描述了他的师傅赵发灵给他传卦的过程：师傅一般有两副卦，一副是祖传，一副是自己做的，自己做的一副提前拨给徒弟，祖传的一副在临终前，从口中吐出传给徒弟，叫“倒头卦”，如果没有接到师傅的“倒头卦”，徒弟也可执行宗教所有的仪式和法事。师傅在拨卦时有一个正式的仪式，徒弟需交 360 元，这是请师傅钱，另要带五色布（红、黄、蓝、白、黑）各 3 尺 6 寸、三升六角大米、一个公鸡、一块猪肉加猪心一个，以及烧纸、香之类的祭拜物，跪在师傅前，五色布铺在腿上，师傅念咒语将卦拨在五色布上，即完成了传承的过程。遗憾的是，由于师傅于 2001 年突然去世，他没有接上师傅的“倒头卦”。

3. 传承的现状

现在的“还盘王愿”分两种方式，即村祭和家祭。村祭，以一村或数村为单位，在建于青山脚下的盘王庙里举行，属于蓝山县土瑶支系的一种仪式传承习俗的科仪，瑶师只做“还盘王愿”仪式。笔者在 2005 年 4 月通过实地采访调查，

---

① 卦是用竹根做的，把竹根从中间劈开，分阴阳两面约两寸长，小芒果形。

走访了蓝山县紫良乡联村村民赵永国的儿子——赵远钧（54 岁）、赵远铭（48 岁）和侄儿赵远喜（70 岁）。赵永国是 1991 年紫良桐村“还盘王愿”仪式的主持瑶师，于 1997 年临终前将拨卦给了大儿子赵远钧和侄儿赵远喜，长鼓舞传给了小儿子赵远铭，并把最后秘诀传给了赵远喜，叮嘱让赵远钧当助手。瑶族在“还盘王愿”的仪式传承上，只有接受师傅的最后秘诀才能有资格承担“还盘王愿”的主持。秘诀是用在仪式快结束时，把桌子推翻时念送神的咒语，现在只有赵远喜有资格担任还愿仪式的主持瑶师，赵远喜如果在他有生之年不能主持一次还愿仪式，就没有办法将秘诀传给赵远钧，这样土瑶的仪式将面临失传。赵永国临终前对儿子赵远钧说，祖传的还愿仪式如果在他这一辈失传，真是愧对他的师傅们。赵远钧也对我说，一想起父亲的嘱托心里十分内疚，但也是感到无奈。村民们为什么对“还盘王愿”的仪式如此淡漠，究其原因，一是主流文化对民族文化的同化与冲击，民族文化的边缘化特征日益明显。二是现在社会在全球一体化的大背景下，民族传统文化意识日益淡化，年轻人都外出打工，已逐渐被包围融入在后现代文化的意识中，而在民族的原住地又缺乏仪式的组织者。瑶族称大会首是“还盘王愿”的领导者，这个人要求家庭条件比较好，热爱公益事业。我去采访时，村里秘书对我说有一个人选答应明年挑头组织一次还愿仪式，不知是否能办成。

家祭，是蓝山县“过山瑶”支系长期保持的独特的家庭传宗接代的科仪，每一代挂一次灯，还一次愿，如果三代不挂灯、不还愿，祖先盘王就不承认为其子孙，其次，一个家庭分支传承也要通过还愿仪式认可。过山瑶法师赵金仔说道：他从师于伯父赵发灵，师傅 2001 年逝世后，他独立门户能执行过山瑶所有的法术，现带徒弟一名叫赵国才，19 岁，他先后带了几个徒弟都离他而去，他现在担心如果没有要求参加度戒的人选（祖传规定 12 人结帮度戒），过山瑶的仪式也很难传承下去。歌娘的传承情况也很危急，蓝山县共有 3 人会唱，采访的歌娘赵寸妹今年 43 岁，没有单独承担过仪式的歌唱，其师傅赵放妹已 67 岁，现在仍由她唱，年轻的不想学。歌娘的职业很难传下去。过山瑶瑶师在瑶族的社群里是以家庭传承为主的，在瑶族社群中属文化人，地位很高，红火的年代每年做十几台，现在每年三四台。也是门庭冷落，出现了师傅找徒弟的现象。比起土瑶的还愿仪式十多年没举行的情况，过山瑶的仪式每年仍在延续着家祭的还愿仪式，已实为不易。

（二）“还盘王愿”的变化

2005年4月，笔者采访了蓝山县民委原主任赵群，他说：仪式中以音乐人声作为与神灵对话的语言，瑶族对“盘王大歌”仪式中的音乐有自己的概念，“盘王大歌”仪式中的歌唱内容统称“礼曲”，“礼曲”在平时生活和娱乐活动中不能唱，否则被视为对神灵的亵渎，会招来鬼神的惩罚。在“盘王大歌”的传承上有一个特定的规矩，即瑶师带徒弟不能私下教唱，只能在仪式中边听边学，瑶师做完仪式后就珍藏起唱本。“盘王大歌”的内容和大歌中被称为礼曲的曲调，在瑶族的任何社交场所中都不能唱。因此，封闭式的传承使大歌礼曲版本繁多。笔者采访江华民委赵登厚时，他也介绍说，在他7岁那年参加了一次还愿仪式（20世纪50年代），当时禁止汉人入内，参加的瑶族都身穿瑶族盛装，禁穿戴有纽扣的衣服，只能穿布扣衫，场面非常的庄严而虔诚。“文革”中还愿仪式被禁止，80年代末90年代初时，有的瑶族乡村有所恢复，经过改制允许汉人参加仪式，但仪式上不能说汉话，这都是民间瑶族同胞对此项习俗的沿袭。1984年经全国瑶族研究会确定，每年农历的10月16日为瑶族的共同节日。此后在各地瑶族比较集中之地，由当地政府出面组织举行规模盛大的“盘王节”庆祝活动，邀请本地和各地瑶族、汉族代表参加。广西南宁、湖南江华、江永、宁远、新田、道县已分别举行过“盘王节”庆祝活动，各地举行报告会、座谈会、表彰会及文艺活动的形式来欢度盘王节。此项民族民间的习俗已逐渐被官方的庆典活动所代替。

通过实地调查，使我感到有一些困惑，随着时代的变迁和社会的发展，少数民族的传统音乐文化的变异势在必行，难道传统的仪式文化就让它这样自生自灭吗？民族传统是一种历史文化，记载着历史和民族的审美，代表一个民族的延续性，它是民族的、也是世界的。瑶族音乐的美虽不像草原那样阳刚，雪山那样高亢，但它蕴藏着大山里神奇而朦胧的美，这使人们感受到精神世界的神奇。当今的世界需要一个多元共存的格局，怎样调整现代文明遭遇传统文明的共存问题，这是我国面临的新问题。抢救传统民族文化，弘扬民族精神，这也是势在必行的重要课题。

瑶族仪式音乐拥有辉煌的成就，在他们这个特定的社群中，以这种文明方式教育影响了后代子孙的思想行为，这种文明的习惯世代相传下来，体现了一个民族的民间信仰，在信仰中营造了一个和谐的社会。在这里没有贵贱之分、没有门户观念，是一个民族智慧的精髓。古老的文化和现代化的经济发展不是背道而驰的，开发传统文化资源，发展现代经济，已逐渐成为社会关注的焦点。为此，笔

者认为，加强民族审美意识的培养，提出“保护传统文化，就是捍卫自己”的观念，提倡在民族居住区建立一个“民族文化生态园”，保留传统的口传心授的传承方式，为自己的民族保留一块自留地，教育我们的孩子热爱自己的民族，热爱自己的民族文化，加强民族意识的熏陶与引导。“盘王节”是一个民族的仪式，它更是一个民族的象征，是集一个民族的歌舞、音乐、器乐为一体的综合表现形式，这种民族文化的象征性仪式载体已逐渐离我们远去，我们呼吁社会、政府、媒体共同维护，以便对这一民族仪式及其音乐加以保存和发展。

（本文原载《中国音乐》2006 年第 1 期）

瑶族“还家愿”仪式及其音乐的互文性研究

——以湖南蓝山县汇源瑶族乡湘蓝村大团沅组“还家愿”仪式音乐为例①

赵书峰

“互文性（intertextuality）就是任何文本都处在若干文本的交汇处，都是对这些文本的重读、更新、浓缩、移位和深化。”广义互文性一般是指文学作品和社会历史（文本）的互动作用（文学文本是对社会文本的阅读和重写）；而狭义的互文性是指一个具体文本与其他具体文本之间的关系，尤其是一些有本可依的引用、套用、影射、抄袭、重写等关系。② 互文性理论是当代西后现代主义文化思潮中产生的一种文本理论。它涉及当代西方文艺理论中的结构主义、符号学、后结构主义、西方马克思主义等。互文性理论涵盖了文学艺术中很多重要问题，如文学的意义生成，文本的阅读与阐释，文本与文化表意实践之关系问题等。③ 本文受上述理论的启发与引导，结合笔者实际的田野考察实践，对瑶族“还家愿”仪式音乐文本的结构特性，运用“互文性”理论予以分析与阐释。并认为其仪式音乐是由一系列复合型（如道教音乐、盘王大歌等）的音乐文本构成。这些音乐文本在纵横两轴的时空维度中，逐步形成瑶族还家愿仪式音乐的“现象文本”和

---

① 课题项目：《湖南瑶族道教仪式音乐及其与梅山教的文化关系研究》，基金项目：上海普通高校人文社会科学重点研究基地·上海音乐学院中国仪式音乐研究中心建设规划项目。（课题编号：A09302），已由文化艺术出版社于2012年出版。

② 转引自秦海鹰《互文性理论的缘起与流变》，《外国文学评论》2004年第3期，第26页。

③ 黄念然：《当代西方文论中的互文性理论》，《外国文学研究》1999年第1期，第15页。

“生产文本”①、“可读性文本”和“可写性文本”。具体内容如下：

一、瑶族“还家愿”仪式相关概述

蓝山县汇源瑶族乡，位于湖南省南部边陲，南岭山脉中段北侧，九嶷山东麓，位于蓝山县城西面崇山峻岭之中，距县政府驻地塔峰镇28公里。西与宁远县九嶷瑶族乡交界。瑶族人口1466人。② 举办仪式的地点在湘蓝村大团沅组，距乡政府有三公里多的山路，交通非常不便，车辆无法通行。该村有120多户，人口有460多人，居住在海拔1700多米的山坡上，人均收入800多元。主要以冯姓瑶族为主。属于过山瑶，通常讲“勉语”。

笔者于2009年1月28日至2010年1月4日，在该瑶族乡的湘蓝村考察了瑶族“还家愿”仪式。瑶族“还家愿”仪式“可以被界定为象征性的、表演性的、由文化传统所规定的一整套行为方式”③。同时，它也是人们在不运用技术程序，而求助于对神秘物质或神秘力量的信仰的场合时的规定性正式行为。④ 并且，“家愿是蓝山县‘过山瑶’支系长期保存的独特的家庭传宗接代科仪。究其渊源，‘还家愿’中的传灯、度戒本源于道教，进入瑶族社会以后，同瑶族文化相结合，已成为双重信仰文化的复合体。”⑤ 同时，它也是汉族道教传入瑶族地区以后，与瑶族的多神信仰、盘古始祖信仰相结合，创制了大量的瑶经、结合道教的神祇、仪轨等，形成了自己的瑶传道教。⑥ 因此，可以看出瑶族很多传统的仪式信仰中都渗透有道教文化因素，如瑶族“还家愿”、“度戒”、“梅山教”以及丧葬仪式音乐等，都带有鲜明的瑶传道教色彩。江应樑先生认为，瑶族宗教

---

① 法国文艺理论家茱莉亚·克里斯蒂娃将文本分为现象文本和生产文本两大类。前者指一种定型的文本符号，即存在于具体语句结构中的语言现象，常见的音位、语义描写和结构的分析适用于这类文本，但它与语句而不是文本主体（表述）发生关系。后者则指文本的一种转换生成机制，是现象型文本结构化的场所，是意义生产之场。（参见王谨：《互文性》，广西师范大学出版社2005年版，第47—48页）。

② http://www.yzemap.cn/nanshan/A06/ns023.htm.

③ 郭于华：《导论：仪式—社会生活及其变迁的文化人类学视角》，载郭于华主编《仪式与社会变迁》，社会科学文献出版社2000年版，第1页。

④ [英] 维克多·特纳著：《象征之林——恩登布人仪式散论》，赵玉燕等译，商务印书馆2006年版，第19页。

⑤ 张劲松、赵群、冯荣军：《蓝山县瑶族传统文化田野调查》，岳麓书社2002年版，第89页。

⑥ 胡起望：《论瑶传道教》，《云南社会科学》1994年第1期，第63页。

已经深度地受到汉人的道教化（如元始天尊、太上老君、玉皇大帝、张李二天师，以至土地、灶君、瘟神、邪魔等道教神祇），但其信仰的意识及宗教的仪式，仍有一份保持着野蛮民族之原始信仰的意味（如盘王、肉神、放狗二郎、打猎将军等，则又全是瑶人原始所信奉的神灵）。就其大体上说，瑶人宗教受汉人道教影响很深，经典的内容及文字组织，都可看出其脱胎道教经典之痕迹，巫师作法事时之宗教仪式，除舞蹈为原始民族仪式中特有的表现外，其他仪式程序，也多少与道教仪式相仿佛。[①] 综上所述，瑶族“还家愿”仪式及其音乐具有典型的上述文化形态特征。它是一种以信仰道教为主，同时又保留了自己固有的一些原始宗教信仰。既带有早期天师道特点，又打上了本民族原始宗教的烙印。[②]

通过笔者的田野考察发现，瑶族“还家愿”仪式信仰是在瑶族传统文化为核心的基础上，充斥着大量的道教文化色彩的，这种文化特征的形成和建构与整个瑶族族群起源、发展、变迁的历史密不可分的。同时，若把其置于中国文化历史发展历程的大框架中来审视，可以看出，以“还家愿”为代表的瑶传道教系统是在中国社会历史的大变迁、大动荡过程中，是瑶人在不断地吸收、借鉴汉文化的结果。若从其信仰体系、仪式行为及仪式音乐来看，它不是完全的全盘汉化，而是以瑶族传统的核心信仰体系——盘王信仰为主体的基础上，对汉文化的吸收、接纳、涵化的文化产物。它是一种瑶传道教与瑶族原始宗教相结合的宗教文化事项。特别是仪式中的神灵谱系及其音乐、舞蹈的构成，既有典型的道教文化特征，又带有鲜明瑶文化特色。如仪式的上半部分是典型的道教法事内容，而后半部分则是盘王信仰为主的祭祀仪式。

---

① 江应樑：《广东瑶人之宗教信仰及其经咒》，载中山大学研究院文科研究所《民俗》（第一卷）第三期，第6页。

② 张有隽：《十万大山瑶族道教信仰浅释》，载乔健、谢剑、胡起望编《瑶族研究论文集》，民族出版社1988年版，第90页。

二、汇源瑶族乡“还家愿”仪式及其音乐文本构成

表 1

时　　间	仪式名称	仪式音乐
2009 年 12 月 28 日 21：50—22：19 和 29 日 18：40	喝“落脚酒”	锣鼓经
2009 年 12 月 29 日 19：10	装堂	锣鼓经
2009 年 12 月 29 日 21：45—22：54	献香	【献香起根】、【献香咒】、【三献香】
2009 年 12 月 30 日 7：36—9：00	巽水净坛	【净坛咒】
2009 年 12 月 30 日 10：00—13：40	启师请圣、过三清、献花献酒、分香火	【请圣】
2009 年 12 月 30 日 16：30—19：30	挂家灯（又称“封小斋”仪式）：化变、藏身、变身、升灯、解厄、取法名、分兵、退碗、拨法、定阴阳、行罡	【藏身咒】、【变身咒】、【骑马咒】、【升灯咒】、【解厄咒】、【起箭法咒】、【退灯咒】、【分兵歌】、【退莲花碗咒】、【带徒弟进圣舞】、【谢神舞】、【七星罡步舞】
2009 年 12 月 30 日 21：30—0：57	许催春愿	
2009 年 12 月 31 日 15：15—19：03	招五谷兵：请禾魂、升禾米、差兵招禾、敕粮、贺兵、敕幡、踢兵归坛、关天门	【升禾米咒】、【贺兵舞】、【敕幡咒】
2009 年 12 月 31 日 23：00—2010 年 1 月 1 日 1：00	祭兵：与还催春愿、缘盆愿基本一样，只是说法略有不同	
2010 年 1 月 1 日 8：00—10：03	还催春愿：请师、锁马、大运钱、上马打马、大运钱、送圣、撤道坛	【献歌】、【献酒】、【引光歌】、【唱神头】、【罗带歌】、【神头舞】、【罗带舞】、【师棍舞】、【骑马舞】、【祭兵舞】、【唱神头】、【竹席出世】、【众圣打马】、【李十一咒】、【李十二咒】、【北斗咒】、【运钱咒】、【祖师咒】、【众圣打马】、【赏师歌】、【运钱歌】、【大运钱】、【脱童歌】
2010 年 1 月 1 日 14：07—3 日 7：00	还盘皇愿：装堂、请神、点女、上光、祭家先、迎送盘王进祖庙（打铁、架桥、修路）、盘连州郎、跳长鼓舞、围愿、唱【盘王大歌】、游愿、解神意、送盘王、勾愿	【过山根】、【女人诗歌】、【盘王大歌】、【七任曲】、【差光】、【上光】、【引光歌】、【又唱架桥歌】、【唱归家歌】、【围愿歌】、【了愿歌】、【送王歌】

仪式结束后的一些环节：2010 年 1 月 2 日晚，还愿主人家开始召集所有参与仪式的人员在一起庆贺，主人家特别在正堂中摆设了一个长桌子，开始举行谢师宴，后来笔者也被邀请参加了这个简短的仪式，主家向主持师公和笔者互相敬酒，表示对还愿法事的祝贺。此时，师公的一个小徒弟给笔者带上瑶族男人的帽子，使笔者貌似一个“局内人”的错觉。2010 年 1 月 3 日，早上参与仪式的四位师公、四位厨官分别开始给主家封红包，红包是送给主家家先神灵的。每位封三个红包，共计二十四个。上午 9：00—11：00，主家请全村人一起喝“散福酒”，意思是把“还盘王愿”仪式中带来的吉祥一起分享给大家。上述活动结束后，主家人全体人员并排站在其神龛下面，接受师公的祝福。此后主家的女主人开始给参与法事的人员端一杯茶，表示感谢，此时主持法师赵金仔开始给每位参与法事的人员一些礼品。然后，主家分别挑着担子送参与仪式的人员，鸣响鞭炮，然后大家争着挑担子，据说这是一种很吉利的做法。

三、瑶族“还家愿”仪式音乐的“互文性”研究

有关“文本”的概念，德里达认为：“指的是某个包含一定意义的微型符号形式，如一个仪式、一种表情、一段音乐、一个词语等，它可以是文字的也可以是非文字的，这种意义上的文本相当于人们常说的‘话语’（discourse），是人们组织现实事物的最基本的符号形式。”① 而瑶族“还家愿”仪式音乐的构成也是一种“宗教融合”② 性的音乐文本，它融合了瑶族传统的原始信仰、始祖信仰、多神信仰以及中国传统道教的文化。它折射出瑶族族群发展史中对本土文化和汉文化的一种濡化和涵化的过程。以“还盘王愿”仪式为例，在其历时性的传播过程中，它是瑶族族群发展的历史时空建构与族群认同的一个标识。以其宗教信仰仪式为载体，把瑶族原始的始祖信仰意识，通过其独特的“还愿”仪式行为得到强化。在共时性的横向传播纬度中，以瑶族为主体的“梅山峒蛮”民，在宋代开发梅山后，在汉族这种传统的强势文化的影响和同化下，瑶族早期的原始信仰（以“度戒”、“还盘王愿”为主），开始融入了汉族道教的宗教文化元素。因此，

---

① 王谨：《互文性》，广西师范大学出版社 2005 年版，第 93 页。

② 所谓宗教融合（religious syncretism），就是不同宗教信仰和习俗的汇合。（参见［美］卢克·拉斯特《人类学的邀请》，王媛、徐默译，北京大学出版社 2008 年版，第 206 页。）

在这种得道成仙的济世方术影响下，瑶族原始的仪式信仰内核和表层所隐含象征性的符号代码也潜移默化地发生了变化。所以，“道教传人瑶族社会后，瑶族的宗教信仰的内容发生了深刻变化，既有道教的成分，又有原始宗教的残余，二者长期糅合而形成具有民族特点的以道教为主的宗教信仰”①。因此，以“还家愿”为代表的瑶族传统的宗教信仰也逐渐出现一种多元融合的局面。

（一）“还家愿”仪式音乐的“互文性”特征概述

“‘互文性’，是说文本是由它以前的文本的遗迹或记忆形成。克里斯蒂娃认为，每个文本的外观都是用马赛克般的引文拼贴起来的图案，每个文本都是对其他文本的吸收和转化。”② 如瑶族“还家愿”仪式中经文的句式。多以整齐的七言句式为主，仅偶尔嵌入一些三言、五言句，与汉语七言诗颇相似。③ 而从文本的特性来看，瑶族“还家愿”类属于一种复合型的（瑶传道教、原始宗教，如盘王信仰等）仪式文本。我们认为，“还家愿”仪式是对瑶传道教的仪式内涵的“吸收”、“转化”后形成的一种新的次生性宗教仪式文本。以其仪式中“挂三盏灯”为例，在瑶族原始信仰以及始祖信仰基础上，是族群认同和家族传承仪式为主的一种瑶族巫道相结合的宗教仪式文本。所以，正如罗兰·巴特所说：“在同一文本之中，不同程度地并以各种多少能辨认的形式存在着其它文本。例如，先前文化的文本和周围文化的文本。”④这里的“先前文本”就是瑶族传统的盘王信仰，而“周围文化”是指汉族道教影响下的瑶传道教文化。因此，每一场“还家愿”仪式文本都是众多能指（这里指仪式中的音声）交织而成的。并且是由很多的不同特性的音声文本所组合、交织而成的。以汇源瑶族“还家愿”仪式音乐文本为例，一部分是具有瑶传道教特征的还愿仪式音乐文本（主要是瑶传道教为特征的一些念诵性的咒语以及锣鼓经构成）；而另一部分是典型的瑶族传统文化信仰以及族群认同特征的还愿仪式音乐文本（主要是法师们和歌娘、歌女唱的【盘王歌】、【女人诗歌】等）。因此，这种仪式音乐文本充分体现出“道教仪式与原始宗教仪式的兼容性”⑤ 特征。

---

① 赵廷光著：《论瑶族传统文化》，云南民族出版社 1990 年版，第 41 页。

②④ 王谨：《互文性》，广西师范大学出版社 2005 年版，第 40 页。

③ 黄贵权：《瑶族的书面语及其文字初探》，载郭大烈、黄贵权、李清毅《瑶文化研究》，云南人民出版社 1994 年版，第 202 页。

⑤ ［英］维克多·特纳：《象征之林——恩登布人仪式散论》，赵玉燕等译，商务印书馆 2006 年版，第 130 页。

同时，克里斯蒂娃还认为，“一个词有着自己的语义、用法和规范，当它被用在一篇文本里时，它不但携带了它自己的语义、用法和规范，同时又和文中其他的词和表述联系起来，共同转变了自己原有的语义、用法和规范。”① 因此，笔者认为，瑶族“还家愿”是在瑶族族群的发展变迁史中逐步吸收、融合汉族传统道教文化与本族原始的信仰系统相结合基础上衍生出的一种次生宗教信仰。首先从其信仰系统、仪式行为到仪式音乐来看，它是汉族传统道教的宗教语义内容与瑶族原始信仰体系所隐含的宗教象征功能逐渐融合、涵化的一种具有瑶传道教文化色彩的宗教事项。如仪式“化变”部分中，二位法师用师棍抬起“老君凳”以及坛场中悬挂的玉皇、太尉、道德天尊、灵宝天尊、元始天尊、李天师、大海幡、张天师、唐葛周三元将军神像图等一系列信仰对象，与汉族天师道有很多相似之处。同时，结合其仪式中的象征功能以及宗教语义功能可以看出，该仪式及其音乐内涵则带有明显的瑶族传统文化的特征，如“挂家灯以其为挂灯者还的催春愿一是为了家庭的传宗接代，二是为了一家之主成为具有既能为自己也能为他人留吉去凶的宗教人”②。因此，我们可以看出，瑶族这种小型的“度戒”（又称“封小斋”）仪式，逐步演变为生前的“功德修成”仪式和祖先认同和传承香火等仪式功能。其次，从其仪式音乐文本也可以看出，从乐器配置到唱腔特征虽然与汉族道教有类似，但是它们之间也有很大的不同。其一是瑶传道教仪式音乐中的乐器配置相对简单，如乐器中没有大鼓和大钹以及笛子。其二是仪式音乐的节奏相对简单、固定。其三是乐器和唱腔配合的很少，大多是师公或法师的清唱，或在徒弟手摇铜铃的伴奏下的一人唱。其四是师公或法师的唱腔曲调相对较为平直，以念诵性的腔调为主。以其中的“拔法”仪式为例，其仪式音乐文本是由挂灯师和师男共同建构的。如挂灯师教三位师男学吹牛角、打铜锣和跳铜铃舞、七星罡步舞等，以上这些都是在建构一种当下的仪式音乐文本。同时也鲜明地体现出瑶传道教独特的文化特征。

（二）“还家愿”仪式音乐的“现象文本”和“生产文本”

笔者认为，所谓的“现象文本”就是具有程式性的一种书面的仪式音乐文本；而“生产文本”则是在“现象文本”的基础上，在当下仪式场景中产生其

---

① 蒂费纳·萨莫瓦约：《互文性研究》，邵伟译，天津人民出版社2003年版，第4页。

② ［英］维克多·特纳：《象征之林——恩登布人仪式散论》，赵玉燕等译，商务印书馆2006年版，第130页。

宗教内涵和象征功能的“意义生产之场”。“现象文本”只有在当下的仪式展演中才具有象征性的宗教功能和意义，一旦脱离其仪式场景，这种文本只是一种书面的、静态的文本。而“生产文本”只有在“现象文本”的基础上，在当下的仪式场景中，依靠执仪者和观众以及信仰者三者之间的多维互动而共同完成的。“现象文本是语法和语义的表层结构，而生殖文本（又称生产文本）是能指和言说主体的深层范式。”[①] 总之，结合瑶族族群迁徙说，笔者认为，以“还家愿”仪式音乐文本（这里指“现象文本”，即是表层形式）的形成不是简单的汉文化的“移植”、“拼贴”的结果，而是在梅山文化的历史语境下，瑶族传统文化对汉族文化的一种吸收、接纳、借鉴、自我改造下的一种文化产物。哈蒂姆和梅森则认为，互文性不能简单地理解为一个机械的过程，任何文本都不是其他文本的碎片的简单组合，甚至对其他文本的偶然的指涉都不能称作互文性。引用、参照等，都是因为某种原因而进入特定文本的。[②] 因此，我们认为，“至于他们之所以接受道教信仰，除了道教产生并长期流传于南方，历史上中央封建王朝用行政力量大力推行等历史、地理方面的原因外，主要是瑶族长期游动刀耕火种，社会经济发展比较落后，同时道教的多神论和符箓、禁咒、斋醮、祈禳诸方术与瑶族固有的原始宗教有共同之处。”[③] 同时，“一个少数民族在迁徙过程中免不了与其他民族，尤其是比较大的、相对先进的民族（如汉族）发生文化上的接触和交往并受其影响。”[④] 因此，从其“现象文本”的内核和本质来看，它映射出瑶族传统文化信仰发展变迁的一条历史轨迹。而从其“生成文本”（即深层范式）来看，它是一种在“现象文本”作为书面文本的框架基础上，受当下社会文化历史、仪式背景以及师公们的当下仪式展演等相关因素共同影响下而生成的，实现其宗教语义性特征的一种在场性的“生产文本”。如瑶族“还家愿”中“锁马”仪式，运钱童子手持师棍作为马鞭，法师、徒弟们及厨官手牵手将其围在中间。在大锣伴奏下，他们围绕运钱童子先逆时针、再顺时针做马跳旋转而舞，时而拍下运钱童子的屁股，喻为打马运纸钱。旋转的速度由慢到快，与打击乐配合默契。该场仪式有很多的滑稽动作，常引起周围观众哄堂大笑，整场仪式显得氛围

---

① 王谨：《互文性》，广西师范大学出版社 2005 年版，第 48 页。

② 转引自范颖《论互文解构与互文建构》，《中国文学研究》2005 年第 3 期，第 28 页。

③ 张有隽：《十万大山瑶族道教信仰浅释》，载乔健、谢剑、胡起望编《瑶族研究论文集——1986 年瑶族研究国际研讨会》，民族出版社 1988 年版，第 89—90 页。

④ 彭兆荣等：《南方少数民族音乐文化》，广西人民出版社 1995 年版，第 76 页。

浓重热烈。因此，这种当下即兴的仪式展演内容，既达到实现其宗教语义性功能，同时也会营造一种热烈、搞笑的一种当下的“生成文本”。还比如，仪式中主人家的文化身份具有双重性特点，既是信仰体系的敬奉者，又是仪式音乐文本的建构者。这种二重性角色并不是由其仪式音乐的“现象文本”所规定的，而是在当下仪式场景中临时建构而成的“生产文本”。因此，每次仪式中所建构的“生产文本”，都是一次新的“书写”①。因为，相同的“现象文本”在不同的仪式境域中，所建构的仪式及其音乐的“生产文本”是不尽相同的。即使是同一个师公或法师在不同的仪式境域中所临时建构的仪式音乐文本也是不完全相同的。笔者认为，以上因素的产生主要是受执仪者、观众、信众等主客观条件的影响而造成的。比如笔者在考察时也发现，由于主家受法事经费开支的影响，一些法事中小的环节大多已省略不做。还有主家的三位弟兄及主管则在仪式中担当乐手。原因主要是为了节省法事经费开支。让笔者最为深刻的是，主人家老二的女儿（18 岁，招郎入婿，已生有一个 6 个月的女婴），在某场仪式中，抱着孩子在那里即兴地跟随乐班敲击小鼓。笔者认为，这充分体现出每一次的仪式音乐文本在不同的仪式场域中都是一次新的“书写”。虽然，此次“书写”纯属于一种世俗层面。但是，它确实用一种“娱乐”、“好玩”的心态来构建当下仪式音乐的“生产文本”。

（三）“还家愿”仪式音乐的“可读文本”和“可写文本”

罗兰·巴特对应于克氏提出的上述两中“文本”概念，他在《S/Z》② 为中心的论述中，提出了“可读的文本”和“可写的文本”的两种文本理论。即是“可读性文本是一种固定的自足的现实文本，在其中能指与所指是预设的、先验的，其关系是明确的，文本的意义是可以解读的、把握的，读者不是意义的生产者，而是消费者。……可写的文本与可读的文本不同，它消解了各种明确的规则和模式，允许以无限多的方式表达和诠释意义，是一种可供读者参与重新书写的

---

① 王谨：《互文性》，广西师范大学出版社 2005 年版，第 93 页。

② 《S/Z》一文，是巴尔特对法国现实主义大师巴尔扎克的短片小说《萨拉西纳》，即所谓“读者的”作品那种几乎毁灭性的分析。巴氏的目的是要证明文本完全具有能指作用的性质。他的方法是把这部小说拆分为五百六十一个词汇单位，然后用“阐释性的代码”、“语义素或能指代码”、“象征代码”、“能确定行动结果的代码”、“文化的代码（或指称性代码）”来分析这些“文本的能指”。（参见［英］特伦斯·霍克斯《结构主义和符号学》，瞿铁鹏译，上海译文出版社 1987 年版，第 118—122 页。）

文本，不是如‘可读性文本’那样的静态文本，而是具有动态变化功能的文本。它可以被重写、被再生产、再创造，其意义和内容可以在无限的差异中被扩散。”① 笔者认为，这里的“读者”可以被认为是观众和信众。因此，从“还家愿”仪式中可以看出，仪式及其音乐文本则是固定的、程式性的，是与书面的“现象文本”相互嵌合的。且每场次的仪式及其音乐所隐含的宗教象征符号是固定的。因此，作为仪式信仰者和观众，在整个仪式中，对其仪式文本的符号象征内涵是可以把握、解读的。作为执仪者的师公或法师，是仪式及其音乐文本的建构者；而相对于观众和信奉者来说，只是仪式展演的欣赏者而不是宗教“意义的生产者”。如具有仪式核心内容的“请盘王”仪式行为。而针对仪式的“可写的文本”则不同，上述“还家愿”仪式中很多音乐文本的建构，是由观众、信奉者以及作为执仪者的师公共同参与的。如在上半部分的“装堂”仪式中，冯氏主家的几位兄弟、还有与笔者同去的邓先生（江华瑶族的一位摄影师）与法师、执香师一起来担当锣鼓师参与和建构当下的仪式音乐文本。因此，这种文本与静态的可读的书面仪式文本相比，是一种当下的动态的，“被再生产、再创造”的仪式音乐文本。所以，在仪式中主人、客人客串乐班人员与法师共同建构仪式音乐文本。这种现象，体现出仪式空间中的主人文化身份体现出的“二重性”特点。同时，也是整个仪式音乐文本经历着“被重写、再生产、再创造，其意义和内容可以在无限的差异中被扩散”的一个过程。因为“任何文本都永远不可能被彻底地完成，因为每个新的读者都会把自己独特的‘能力模式’带入阅读过程，并在文本中加入自己的声音。”② 笔者认为，每一次当下的仪式都是其音乐文本的一次“重写过程”，特别是仪式中师公或法师与观众的双向互动，构成了当下仪式音乐的一个新的“生产文本”。

（四）“还家愿”仪式音乐文本的纵横两维研究

笔者认为，把瑶族“还家愿”仪式的形成置于其社会历史发展的语境中审视与分析，可以看出其仪式音乐文本基本上是由两个维度构成的，即横向轴（作者—读者）和纵向轴（文本—背景）。克氏在研究巴赫金著作的基础上，又推出了互文性的概念和定义。她认为，“横向轴（作者—读者）和纵向轴（文本—背

---

① 王谨：《互文性》，广西师范大学出版社 2005 年版，第 57—59 页。

② 张有隽：《十万大山瑶族道教信仰浅释》，载乔健、谢剑、胡起望编《瑶族研究论文集》，民族出版社 1988 年版，第 131 页。

景）重合后揭示这样一个事实：一个词（或一篇文本）是另一些词（或文本）的再现，我们从中至少可以读到另一个词（或一篇文本）。……任何一篇文本的写成都如同一幅语录彩图的拼成，任何一篇文本都吸收和转换了别的文本。”①笔者认为，瑶族“还家愿”仪式音乐文本的形成，是由上述纵横两轴构成的。从横向轴上看，在仪式展演中作为仪式音乐文本建构者的师公是在与神、人的当下仪式场景中的互动中来完成的。在这里，上述的“作者”也就是执仪者或其音乐文本的建构者——师公或法师；而“读者”在这里具有双重文化含意。即是在当下的仪式场景中，师公建构的仪式音乐文本是由“读者”（信众、观众）来领悟、观赏（神圣性与世俗性）；在纵向轴层面，这里的“文本”可以被归结为“还家愿”仪式音乐文本，就其文本的建构和形成特点来说，是与瑶族族群文化的历史变迁密不可分的，它是对汉文化的吸收和自我改造的结果。因此，可以看出上述纵向轴的“文本”与“背景”是在其仪式音乐文本的建构过程中与其历史语境之间存在一种双向互动的关系。正如有学者所言：“道教佛教传入瑶族地区，大约是在瑶族还居于武陵五溪地区，尚未被迫进行民族迁徙之前，这从各地瑶族民间所保存的宗教经书、神话、史诗、传说等大体相同得到了证明。”② 并且，“当道教传入瑶族地区以后，‘跳盘王’仪式又加入了道教仪式的内容。模仿道教还愿酬神仪式，达到娱神乐神境界。故又称为‘还盘王愿’或‘祖宗愿’。”③ 因此，从上述纵横两轴的“重合”可以看出，瑶族“还家愿”仪式音乐文本的形成与瑶传道教仪式音乐文本及瑶族的社会文化历史语境及族群变迁紧密相连的。

结　语

综上所述，瑶族“还家愿”仪式音乐文本的构成是瑶传道教与其原始信仰相互融合的一种文化产物。同时也是对汉文化的一种吸收、接纳、自我改造后的一种瑶族传统的宗教文化事项。通过借用“互文性”的相关理论对其仪式及其音乐

---

① 蒂费纳·萨莫瓦约著：《互文性研究》，邵伟译，天津人民出版社2003年版，第4页。

② 转引自张有隽《十万大山瑶族道教信仰浅释》，载乔健、谢剑、胡起望编《瑶族研究论文集》，民族出版社1988年版，第79页。

③ 李筱文：《瑶山起舞——瑶族盘王节与“耍歌堂”》，广东教育出版社2008年版，第122页。

文本进行了一系列结构与解构性的分析与阐释，认为瑶族“还家愿”仪式音乐文本是由“现象文本”、“生产文本”和“可读的文本”、“可写的文本”构成的。并且，这种仪式音乐文本，在不同的仪式场域中，由于受主客观因素的影响，都会经历一种重新“书写”的过程。同时，“还家愿”仪式音乐文本的演变轨迹是由瑶族传统文化历史的变迁与传播中形成的“横向轴（作者—读者）”和“纵向轴（文本—背景）”所决定的。因此，对瑶族“还家愿”仪式及其音乐文本的深度解析，目的是为了从一种全新的研究视角来观照和审视瑶族传统的宗教音乐文化所具有的深层的认知结构和文化符码[①]。

（本文原载《中国音乐》2010 年第 4 期）

---

① 所谓“文化符码”是指文本中的一般常识，是文化的约定俗成和通常的真理所派生出来的编码。（参见王谨《互文性》，广西师范大学出版社 2005 年版，第 66 页。）

梅山教仪式及其音乐的文化阐释

——以瑶、汉梅山教仪式为例

赵书峰

一、 梅山教概念与分类

笔者认为，“梅山教”的概念应分为两个层面：一是狭义的梅山教，是现存于“核心圈”①（“古梅山峒区域”）内的湖南新化、安化、隆回等地，融传统道教、原始巫教、傩戏及梅山民歌等为一体，兼具驱傩、求财、还愿象征功能的一种汉族民间宗教。它通过一系列的仪式展演来描述“梅山峒蛮”以“三峒梅山”信仰为主的农耕渔猎为主的社会生活场景，因此称为古梅山峒区汉族梅山教。二是广义的梅山教，是现存于“区域圈”、“辐射圈”、“余波圈”内的，以瑶族为主，包括华南、西南诸各少数民族（如壮族、仫佬族、毛南族等），在吸收本土文化基础上，兼具巫道特征的一种原始宗教。而本文探究的“瑶族梅山教”是属于广义的梅山教概念之一，它是一种融合了汉族天师道教与瑶族传统文化，以巫道相结合，以祭祀和信奉张五郎为主的一种狩猎仪式文化。庹修明等认为，广义上的梅山教概念是由于它所具有的多元、开放、兼容的品质，使之成为在中国南方少数民族传统宗教中，巫傩文化和道教文化影响较深的民间宗教。梅山教兼容

① 有学者把梅山文化的分布区域界定为四个层次：第一层次是“核心圈”，主要指湘中资水和湘江支流涟水和孙水流经的范围，包括现在的新化县、冷水江市、安化县三县（市）全境和隆回县、新邵县、涟源市和桃江县的部分地方；第二层次为“区域圈”，包括娄底、益阳、邵阳、湘潭、怀化、长沙、株洲、常德等地级市所辖区域；第三层次是“辐射圈”，包括长江以南的云南、广西、广东、海南、江西、福建、浙江等省（自治区）；第四层次为余波圈，包括迁徙到海外（境外）的梅山人后裔和受梅山文化影响很深的华侨、华人社会。具体详细论述参见郭兆祥《中国梅山文化》，香港天马图书有限公司2002年版，第12—22页。

了原始巫傩和道教法术的特点，在长期历史进程中对周边不同族群产生过影响，瑶、壮、苗、土家、仡佬、侗、毛南、仫佬、水、白等少数民族，都曾信仰过梅山教。中国西南各省区、东南亚多国具有许多原生态梅山文化遗存。①

二、 瑶族梅山教仪式及其音乐的文化分析

本文把瑶族梅山教置于梅山文化的历史语境中观照和审视，对其仪式及其音乐的形成背景、文化特性等相关问题给予的文化分析。

（一）形成背景

张有隽认为，现有资料表明，梅山教与中国古代之傩信仰有密切关系，并包含有《封神榜》故事的影响。在其形成和发展的过程中，一方面吸收了道教信仰，另一方面融汇了各民族固有的宗教，形成了各民族梅山教共性中又有个性的丰富多彩的文化现象。② 张泽洪先生认为，"中国西南少数民族的梅山教，是起源于古梅山地区的传统宗教，由于历史上各民族文化的影响和互动，道教在长江中游地区的传播，使梅山蛮较早受道教的影响，梅山教有融摄道教法术和原始巫教的特点。"③ 笔者认为，上述两位学者所提到的梅山教概念，主要是指广义上的华南诸少数民族梅山教信仰文化的总称。作为广义梅山教概念之一的瑶族梅山教的形成背景主要与以"上峒梅山"信仰为主的一种原始的狩猎文化密切相关。古代有很多史料记录瑶族狩猎的场景。如唐代著名诗人刘禹锡在《连州腊日观莫徭猎西山》一首诗中曾有最生动的记载："海天杀气薄，蛮军部伍嚣；林红叶尽变，原黑草初烧。围合繁征急，禽兴大旗摇；张罗依道口，嗽犬上山腰。猜鹰虑奋迅，惊鹿时踊跳；瘴云四面起，腊雪半空消。箭头馀鹄血，鞍傍见雉翘；日暮还城邑，金茄发丽谯。"④

诗歌中生动地描绘出唐代广东连州瑶族以狩猎为主的民俗生活场景。因此，

---

① 庹修明、方敏：《梅山文化、傩文化、道教文化简论》，载首届梅山旅游文化艺术节组委会编《中国第四届梅山文化学术研讨会论文集》（下册）（内部资料），2006年10月刊印，第659页。

② 张有隽：《瑶族与华南诸族梅山教比较研究》，《广西民族学院学报》（哲学社会科学版）1994年第4期，第21页。

③ 张泽洪：《文化传播与仪式象征——中国西南少数民族宗教与道教祭祀仪式比较研究》，巴蜀书社2008年版，第90页。

④ （唐）刘禹锡：《连州腊日观莫徭猎西山》，载（清）彭定求等编《全唐诗》（卷三五四），三秦出版社2008年版，第1415页。

可以看出，自古以来，瑶族就是一个喜爱狩猎的民族，狩猎文化在其原始的生活方式中占有很重要的地位。[①] 有关瑶族梅山教的形成问题，李怀荪先生则认为："宋太平舆年间，由于朝廷对梅山的封锁，'禁不得与汉民交通，其地不得游耕'，狩猎成了梅山瑶民最重要的谋生手段之一。数百年间，这种传统在瑶民中得到了继承。这便是后来猎人信奉的'梅山教'产生的根源。"[②]

总之，瑶族梅山教的产生背景是与瑶族的原始生活方式，及与"核心圈"内独特的地理、历史文化环境密切相关。同时，作为一种以狩猎文化为主的瑶族原始宗教，它的形成与瑶、汉文化的互动、交融有直接的关系。

（二）瑶族梅山教仪式及其音乐的文化特性

瑶族梅山教是道教在中国南方的一个支派，尤其在南方少数民族中流传甚广。唐兆民在20世纪40年代指出，广西大瑶山瑶族中存在着梅山教，此派道教在土家、仡佬、壮、毛南、畲等族中都有传播，但以瑶族中的信仰最为典型。[③] 笔者认为，瑶族梅山教是"三峒梅山"信仰文化在其族群迁徙过程中流播与扩散的结果。自宋开发"梅山"以来，以狩猎文化为主的"上峒梅山"信仰习俗随着瑶族的迁徙，已潜移默化地渗透到其传统文化当中。特别是祭祀以张五郎及其猖兵为主的梅山狩猎神仪式活动，在瑶族传统的信仰体系中，占有很重要的成分和内容。同时，从瑶传道教的信仰体系中，可以看出，诸如"肉神公"、"打猎将军"、"放狗二郎"、"五雷铁铳仙童"等神祇都是瑶族梅山教所信奉的梅山狩猎神。

瑶族梅山教的仪式内容主要是以狩猎为主，仪式音声属于典型的以诵唱和喃念咒语为主的腔调。整个仪式框架为三部性结构。即祭祀梅山狩猎神——狩猎仪式——用猎物敬奉梅山神。整个音声特点为咒语、诵唱、梅筒声（祭祀梅山狩猎神仪式）——以默咒、存想、梅筒声、铳声为主（狩猎过程）——咒语、诵唱、梅筒声（用猎物敬梅山神）。仪式中的"梅筒"为一支约三公分长的竹子做成，只有一个固定音高，在整个仪式中兼具两种文化功能：一是类似于牛角的作用。比如，吹筒一声，吹动梅山兵马，吹筒二声，吹动梅山兵将，吹筒三声，吹动千

---

① 李本高：《瑶族〈评皇券牒〉研究》，岳麓书社1995年版，第146页。

② 李怀荪编著：《湖南省会同县金龙乡岩溪冲梅山虎匠科仪本汇编》，新文丰出版社2001年版，第116页。

③ 转引自徐祖祥《论瑶族道教的教派及其特点》，《中国道教》2003年第3期，第27页。

千祖师。[1] 二是在狩猎过程中，为了不惊动猎物，用“梅筒”沟通猎人之间的信息。正如江应樑先生对广东瑶人“祭梅山神”仪式的描述：“巫师诵念时，并无抑扬音符，仅照字以瑶语诵出，诵完一遍后，合书闭目口中念念有词。”[2] 总之看出，瑶族梅山教音声特点主要为：第一阶段的“祭祀梅山狩猎神”仪式则以诵唱为主；第二阶段的“狩猎”仪式，为了不惊动猎物及实施各种狩猎法术的需要，通常是以喃念各种道教巫术咒语为主；第三阶段，捕到猎物后也要“敬梅山狩猎神”，此时的音声环境通常与第一阶段类似。而在第一、三阶段仪式中所用的“梅筒”，其主要功能类似于牛角的功能，而第二阶段狩猎仪式中的“梅筒”声兼具通神的法器与传递信息的双重功能。总之，瑶族梅山教仪式的不同阶段其仪式音声特性则有细微不同，而且，其仪式行为及音声特性均带有浓厚的巫道文化色彩。

（三）瑶族梅山教与华南诸族梅山教仪式及其音乐之间的差异

据杨民康、吴宁华研究，在华南诸族的梅山教体系中，其仪式音乐的音声结构则较为复杂。仪式中含有大量的经腔体裁类型。若从其语言性——音乐性的两极特征归类，其经腔主要由默诵、朗诵调、吟诵调、吟唱调到咏唱构成。特别在壮族梅山教师公调中含有很多多声部复调现象。[3] 笔者认为，上述两位作者所述的“华南诸族的梅山教体系”，不应该包括瑶族梅山教，因为据笔者在湘南瑶族考察时发现，瑶族梅山教的音声环境则相对较为单一。若从其音乐性——语言性两极特性观照之，瑶族梅山教由于受其仪式特点的影响，其音声特性多偏向于语言性的喃念咒语为主，只有在“祭梅山神”仪式中多运用诵唱性的腔调。在瑶族梅山教仪式音声结构中，则主要包含有默诵、朗诵调、吟诵调。特别是音乐中大量纯一度、大二度、小三度音程的运用，致使其音声特性更多地带有“宣叙”性色彩。音乐的曲调较为随意、松散。尤其是仪式音声中含有很多念诵的腔调。而狩猎仪式中主要运用法术咒语，致使其音声多以默诵形式为主；在仪式舞蹈及乐器使用方面，与华南诸族梅山教系统相比，仪式中只有走罡步、吹“梅筒”等行

---

① 尹建德：《苗族地区梅山教的咒诀列析》，《邵阳师专学报》1996年第1期，第59页。

② 江应樑：《广东瑶人之宗教信仰及其经咒》，载国立中山大学研究院文科研究所编《民俗》（第一卷）1937年第三期，第25页。

③ 杨民康、吴宁华：《瑶族“还盘王愿”、“度戒”仪式音乐及其与梅山教文化的关系》，载曹本冶主编《中国民间仪式音乐研究（华南卷）》（上），上海音乐学院出版社2007年版，第362—363页。

为。因此看出，由于受其仪式特性的限制，瑶族梅山教仪式音声的结构类型，并不如华南诸族梅山教仪式音乐那么丰富。笔者认为，瑶族梅山教仪式音乐的这种风格与形态特征，或许与其独特的以原始狩猎文化为主的仪式内涵有直接关系。总之，可以看出，瑶族与华南诸族梅山教仪式及其音乐之间的确有诸多差异。但具体区别在何处？需要民族学与音乐学界进一步的考察与研究。

三、 古梅山峒区汉族梅山教仪式及其音乐的文化分析——以“和娘娘”为例

作为梅山文化区“核心圈”内的一种独特的民俗事项，“和娘娘”是以“三峒梅山”信仰为主，集巫道傩、梅山民歌等为一体，兼具艺术性、戏剧性特点的一种农耕文化类型的汉族民间宗教。下文针对其仪式音乐文本的构成、仪式表演以及仪式音乐的社会文化功能三方面的问题予以探讨。

（一）仪式音乐文本的多元构成：巫道傩等音乐交融的文化产物

“和娘娘”音乐是以巫教、道教、傩仪、梅山民歌、说唱音乐相互融合的一种多元化的仪式音乐文本。如“开坛”、“安神停驾”、“送圣回宫”等仪式，从唱腔内容到乐器组合都是典型的正一道法事；仪式中的“巫教”及“傩仪”仪式音乐在整个法事中占有很大一部分。这些类型各异的音乐元素之间经常出现相互交融、互渗现象。比如“祭猖点兵”、“天光土地”仪式，既有傩戏唱腔，又有演唱梅山民歌、说唱等一系列滑稽、幽默、搞笑的表演。在“和娘娘”仪式中，我们能看到各种类型的音乐文本相互交织、互渗的现象。因为，“任何一篇文本的写成都如同一幅语录彩图的拼成，任何一篇文本都吸收和转换了别的文本。”[①] 所以，当我们置身于当下的仪式表演场景时，会直观地感受到同一仪式环节中不同仪式音乐依次活态的展示。这些文本既有神圣性特征的“巫道”音乐，又有戏剧性的“傩戏”表演，同时也伴随有世俗性的诵唱梅山山歌活动。师公们以演傩仪为载体，通过表演民歌、说唱来实现其以傩祀神、娱人的双重文化功能。这一独特的仪式展演，不仅展示了傩戏的原始戏剧魅力，而且通过演唱民歌、说唱再现了梅山古朴的民俗风情。又如“开坛荡秽”仪式中，既有巫教的

---

① ［法］蒂费纳·萨莫瓦约：《互文性研究》，邵伟译，天津人民出版社2003年版，第4页。

“发功曹”仪式音乐，又有道教音乐，两种不同性质的宗教仪式音乐先后依次进行，充分体现出“巫道”文化相互依存的宗教特征。总之看出，以“和娘娘”仪式为代表的古梅山峒区汉族梅山教音乐是以巫教为主，融道教、傩戏、梅山民歌、说唱等多元文化元素为一体的宗教聚合体。

（二）仪式表演文本的文化分析

1. 仪式表演的“新生性”特征

美国印第安纳大学民俗学与民族音乐学系主任理查德·鲍曼教授认为：

在一个社区的交流性的传统语料库当中，表演往往存在于那些被最为有意识地传统化的形式当中，也就是说它们被理解和建构为一个通过互文关系连接起来的更大的重复序列的一部分。在由理查德·谢克纳提出的一个有影响的有关表演的观点中，表演意味着“从来不是第一次”，其本质在于话语的去语境化（de-contextualistation）和再语境化（recontextualistation）当中，而后者尤为重要。同时，尽管也存在着相反的看法，但是事实上没有一个表演能够被原封不动地加以重复——表演总是呈现出新生性的维度（emergent dimension）。①

笔者认为，理查德·鲍曼教授述及的观点，其实就是结构主义互文性理论对表演文本的一种新视角、新意义维度的重新阐释和解读。结合上述理论审视“和娘娘”仪式中的表演，即每一场当下的仪式展演都不是数次的原样重复，它是对以往相同仪式文本展演的一种解构性的颠覆和重构过程。如每场仪式及其音乐结构，都会因主客观因素的影响略有细微不同。哪怕是同一师公表演相同的仪式环节，但在不同的仪式场合，其仪式及其音乐的风格特性也会有所差异。因为，“表演常常会展示新生性的维度——不会有两次表演是完全相同的。”② 因此，笔者认为，每一场当下的仪式音乐活动的展演都是一次新的“书写”过程。因为，“表演的新生性（emergent quality of performance），强调每一个表演都是独特的，它的独特性来源于特定语境下的交流资源、个人能力和参与者的目的等之间的互动。”③ 如“和娘娘”中的“接天宵娘娘”仪式环节，两位师公面对娘娘的扮演者说的一些低俗性语言以及做的不雅动作，其目的“都是为了迎合民众心理的需

---

① ［美］理查德·鲍曼：《作为表演的口头艺术》，杨利慧、安德明译，广西师范大学出版社2008年版，第79页。

② 同①，第67页。

③ 同①，第251页。

要”①。因此看出，每场当下的仪式场景，由于其表演的“新生性”特征，所以，该仪式音乐文本也一直经历着“被重写、被再生产、再创造，其意义和内容可以在无限的差异中被扩散”② 的一个过程。

2. 仪式表演的即兴性特征

“和娘娘”仪式表演的即兴性，主要体现在世俗性的仪式展演阶段。如傩戏中的猜哑谜、唱梅山民歌等互动环节。如“香烛”师傅与师公们的对歌场面，增加了很多随意性、即兴性因素。所以，师公们在仪式中的即兴性发挥及与观众的互动，更能激起围观者的兴趣，有的场次甚至引得全场观众哄堂大笑。同时，“听众／观众的协作参与也是表演的一个有机构成部分，因为表演是在相互作用的过程中完成的。在有效的、互动的交流行为完成的过程中，表演者和听众实际上是相互协作、共同参与的。”③ 如“和梅山”、“接天宵娘娘”等仪式环节，观众和师公相互逗乐、搞笑，虽有取悦于现场观众之嫌，其实也是在建构当下的仪式表演文本。如在“祭猖点兵”仪式环节中，郑晚阳师公即兴唱的通俗音乐【济公活佛】，也是在用一种极其世俗、娱乐的方式建构当下的仪式音乐文本。因为，“民众的世俗意识也促使宗教艺术作出某种迎合与改变。而宗教艺术也正是世俗的方式与意识，在寓教于乐之中向观众灌输宗教精神与宗教意识。”④

3. 仪式表演的程式性特征

“和娘娘”仪式表演文本具有典型的程式性特点。首先主要体现在神圣性的仪式环节。如巫道部分，从仪式程序到仪式用乐，都很讲究。比如，第二天的“天宫土地”仪式，必须要在天亮之前举行。其次，仪式表演有时是经过精心排练的。笔者于 2010 年 2 月考察该法事时，曾在“点兵造桥”仪式环节中，偶遇一段意外的小“插曲”。即由于郑晚阳师公对舞蹈动作、步法及唱腔不够熟悉，当众遭到杨杰师公的训斥。因此，从这件小事看出，“和娘娘”文本的建构，也是十分讲究的，有时是建立在精心排练的基础上。据杨杰师公说，徒弟必须经历三年的法事，并经过“抛牌”仪式取得法名后才有资格从事这一职业。因此，要想成为一名合格的执仪者实属不易，由此，也体现出这种仪式表演的程式性特征。

---

①④ 蒋述卓：《宗教文艺与审美创造》，暨南大学出版社 2005 年版，第 51 页。

② 转引自王谨《互文性》，广西师范大学出版社 2005 年版，第 92—93 页。

③ ［美］理查德·鲍曼：《作为表演的口头艺术》，杨利慧、安德明译，广西师范大学出版社 2008 年版，第 199 页。

4. 当下仪式场景中表演者的文化身份解读

首先，执仪者文化身份的“二重性”特点。即师公—道公文化身份的互换。笔者认为出现上述情况是其宗教特征决定的。因为，仪式中巫道傩的互融、互渗，造成执仪者的称呼很难界定。因此，师公们通常称自己为“掌坛师”。如第一场仪式中“请神、开坛、发谍文”是巫教与道教的互相结合。此时，“掌坛师”在仪式象征中扮演一种复合性的双重文化角色（即巫—道）。笔者认为，在文化身份的界定上，结合民族音乐学“局内—局外”观进行分析。即作为局内人的执仪者来说，其实就是“掌坛师”，他们没有把这种身份界定的那么严格；作为局外人，他们兼具“巫—道”双重性的文化身份。所以，在不同的仪式环节，伴随执仪者的音声特点及其象征内涵也不尽相同。而作为局内人的执仪者，他们对这一独特的文化现象却视而不见。

其次，“掌坛师”在仪式中扮演的不仅是一种神圣的角色，同时，也具有世俗性的文化特征。如傩仪扮演者所佩戴的傩面具。它既有典型的娱神功能，又有世俗化的、戏剧性的娱人效应。扮演者时而作为傩仪中象征化的神圣人物（如扮演傩仪中“土地”神、“三宵娘娘”、“张五郎”神等），时而又具有世俗化的人物性格特征。因此，这种双重性表演特性，其目的是在完成傩仪象征功能的同时，又能达到一种娱乐性的戏剧性艺术效果。如在“和梅山”仪式中，五猖兵郎的扮演者，时而游离于神圣与凡俗的仪式场景之间，扮演着一种祀神、娱人的双重文化角色。并通过仪式中的一系列戏剧性的“写意”手法，再现了“梅山峒蛮”以“三峒梅山”信仰为主的农耕渔猎生活场景，另一方面通过仪式展演达到对“梅山神”祭祀和敬奉的目的。

最后，在仪式乐班的组合上，也存在着一种“局内—局外人”的划分。比如，敲大鼓与小锣的师公通常称为“坐坛师”，属于“局内人”身份。而坐在其旁敲大锣的师傅通常是临时请来帮忙的，不是师公身份，只是一个普通参与者，因此，称其为“局外人”。笔者在2009年12月看到的三场法事（新化县水车镇古城村，隆回县金石桥镇上银村、益门村），都存在上述情况。如益门村的那场法事中，敲大锣的帮手居然换了三位师傅，其中还有一位主家的女亲戚。所以，笔者认为，“和娘娘”仪式表演文本的建构，通常是由两种文化身份（即神圣性——掌坛师、坐坛师；世俗性——帮手）完成的。

5. 傩仪展演的符号学阐释

“和娘娘”仪式中的傩仪表演通常具有“神灵附体”的功能。笔者认为，在

仪式中师公一旦佩戴上傩面具，意味着一种“傩神附体”现象。仪式中傩戏扮演者的唱、白等音声形式，是为了达到“人—傩神”的沟通与交流的目的。这种“信息”的传递，是依靠傩戏扮演者以一种声乐、器乐的音声“代码”形式实现的。“人—神”之间的“接触”是依靠傩仪中的“神灵附体”过程，以其音声形式为中介代码，并使这种“信息”的交流更具有宗教性的象征意义。因此看出，“人—神”之间的互动交流完全靠傩仪展演过程完成的。这种互动过程是以直观与抽象的形式出现的。在傩仪中，“人—神”之间互动性的音声形式（如傩腔、对白等），并以直观的形式反映出来的。而抽象的形式是一种深层的具有心理效应的互动形式。即通过傩仪展演中的“人—神”互动，激发其所蕴含的宗教象征功能，并给予主家以心理慰藉，从而达到主家举办法事的最终目的和心愿。这里的“傩仪”扮演者作为傩神的“代言人”与主人通过“口头的”对白及诵唱性的语言，彼此之间进行互动性的“信息”交流（如“点兵祭猖”环节中的傩神“扫路娘子”与女主人的对白）。另外，这种交流所隐含的宗教象征意义，只能在其当下仪式的特定“语境”中实现其宗教象征功能的有效性、应验性。因此看出，仪式空间场域中的“语境”因素是至关重要的。罗曼·雅各布森（Roman Jakobson）认为：“任何交流都是由说话者所引起的信息构成的，它的终点是受话者。……信息需要说话者和受话者之间的接触，接触可以是口头的，视觉的，电子的或其他形式。接触必须以代码作为形式：言语、数字、书写、音响构成物等。信息都必须涉及说话者和受话者都能理解的语境，因为语境使信息‘具有意义’。”①

（三）仪式音乐的社会文化功能

1. 审美功能

“和娘娘”仪式音乐具有很高的艺术特色。无论从唱腔特点、打击乐形式及宗教舞蹈的表演都展示了很高的艺术性和戏剧性效果。尤其是仪式中的巫傩歌舞表演，具有很强的艺术审美功能。如“逗神”环节中的傩戏，无论是扮演还是傩面具的造型、表演生动形象各异。仪式中的“傩仪”部分既具有中国传统的傩文化特色，又具有鲜明的梅山文化特色。这些傩面具充分反映出中国原始戏剧艺术独特的审美特征。据邹升云师公讲，“和娘娘”仪式中的傩戏表演基本上是比较原始的一种戏剧形式，它还停留在以地摊戏为基础上的较原始的戏剧形式。因

① 转引自［英］特伦斯·霍克斯《结构主义和符号学》，瞿铁鹏译，上海译文出版社 1987 年版，第 83 页。

此，被称为“粗傩”。整个仪式既有传统的道教、巫教文化色彩，又融合了很多地方传统文化元素（如梅山山歌、情歌）。如在“天光土地”仪式环节中，师公手拿笏牌和木鱼作为击节乐器，边说边唱，其中有很多诸如【鸡公鸡婆】、【羊歌】、【鹅公歌】、【猫】等梅山民歌。整个表演形象生动，富有很强的艺术审美特色。

2. 娱乐功能

“和娘娘”仪式中的傩戏表演环节，师公说、唱相结合，具有很强的娱乐色彩。特别在“夜场”法事中，师公们既演绎了仪式的规定性内容，同时一些即兴性、随意性的滑稽表演不时能逗乐观众，给处于极度困顿状态中的观众以很大的精神刺激，减缓了他们的睡意。特别是师公们模仿与扮演的傩戏形象各异、栩栩如生，充分体现其强烈的娱乐性功能。如“祭猖点兵”仪式环节中，师公扮演的“扫路娘子”形象生动、滑稽搞笑，不时引起围观孩童和大人们的阵阵笑声。

3. 教育功能

“和娘娘”仪式中表演的很多民歌，其唱词内容具有很深的教育意义。其中很多都涉及热爱劳动、处理好婆媳乡邻关系，以及教育孩子学文化等方面的内容。如仪式中唱的【长工调】、【儿媳孝亲歌】（歌中唱道：“老爹你头发白如葱，莫到外面受霜风，你到老来跟着我，每天杀只大鸡公。老爹老爹头发白如葱，莫到门前受霜风，你到老来跟着我，白天就到凳子座，夜里就到床上蹦。”）等民歌，大多是教育乡民学好知识，孝敬长辈等内容。因此看出，仪式内容多是反映农民的日常生产生活，其情节、语言等均透露出梅山人民生活特有的浓郁泥土气息，对民众具有传授历史知识、生产生活经验及教育乡民的作用。

4. 宗教象征功能

“和娘娘”仪式中的巫道傩部分，具有典型的神圣性象征功能。比如，“发功曹”仪式环节，通过“掌坛师”一系列念诵表文行为，把主家举办法事的旨意，通过四值功曹送达到天庭，从而实现人—神沟通交流的目的。还如，以傩仪为例，通过在仪式中的冲傩还愿行为，达到驱鬼治病，祈求神灵保佑，以及还愿的目的。尤其是在“还傩愿”仪式中，师公们佩戴傩面具的同时，也意味着神灵的附体。因此，他们具有与神沟通交流的神圣功能。因此看出，以巫道傩为代表的“和娘娘”仪式活动基本上都是通过祀神的形式，达到其宗教象征功能和目的。也就是说，通过一系列神圣性、严肃性的仪式及其音声形式作为象征代码，实现其仪式的有效性、灵验性。

四、 梅山文化区域内两种梅山教的异同关系

在“核心圈”、“区域圈”内，至今仍留存以反映“三峒梅山”信仰为主的两种仪式音乐文化，即瑶族梅山教、古梅山峒区汉族梅山教。其中，前者是以“上峒梅山”信仰为主的，以反映瑶族狩猎文化为主的，兼具巫道色彩的一种原始宗教；后者以主要反映农耕渔猎文化类型的，集多种信仰为一体的一种汉族民间宗教。上述两种仪式文本之间既有区别又有联系。

第一，结合瑶族迁徙史可以看出，瑶族梅山教仪式音乐的形成与梅山文化的历史语境密不可分。通过田野考察，并结合学者们的研究成果，有以下初步认识：其一，瑶族梅山教是瑶族文化与汉文化交流、融合的文化产物，它与瑶族的发展历史及原始的狩猎生活方式联系密切，同时又受到汉族道教的深刻影响；其二，两者均以不同的方式继承与吸收了“三峒梅山”信仰文化。即古梅山峒区汉族梅山教仪式（以“和娘娘”为例）是以“写意”的戏剧形式——“傩仪”，再现了“梅山峒蛮”原始的农耕、渔猎生活场景。而瑶族梅山教则以一种在场的祀神和狩猎仪式，继承了“梅山峒蛮”所信奉的以“上峒梅山”信仰为主的狩猎文化习俗。总之，两者的共性是它们都吸收、继承了以“三峒梅山”信仰为主的文化习俗；其三，两者之间在仪式功能方面，略有不同。瑶族梅山教是一种以狩猎仪式为载体，崇奉以张五郎为代表的梅山狩猎神仪式；古梅山峒区汉族梅山教则是至今流传在“核心圈”内（湘中地区）的，以治病驱邪、还傩愿等为主，兼具巫、道、傩等梅山文化特征的一种复合型的汉族民间宗教。雅克·勒穆瓦纳先生认为：

湖南新化县流传的“梅山巫教”。如果将它和勉瑶的梅山教活动比较，则大同小异，两种教仪都是同一个传统出来的，梅山教的仪式都是属于中国道教，早在北宋道教复兴运动时叫“天心正法”道派。“天心派”出现于北宋太宗时华盖山（今江西）。周宪先生在《新化沿革简述》一文中阐述梅山教的缘由：宋神宗时，派章惇经制梅山，数次进兵失利。湖南转运使蔡煜主张改用民族和解政策，一面怀柔施政、笼络人心，一面又利用峒民笃信巫教的习惯，派遣巫师，到处“请神治病”，而达到以法代治的目的。①

① ［法］雅克·勒穆瓦纳：《勉瑶的历史与宗教初探》，《广西民族学院学报》（哲学社会科学版）1994年第4期，第24页。

第二，若从两者的仪式及其音乐的特性来看，瑶族梅山教伴有一系列巫道色彩的仪式活动。如仪式中实施各种狩猎法术、喃念各种咒语，等等。结合其音声的音乐性和语言性分析，可以看出，第一部分“祭梅山神”仪式，其音声特性主要以默咒、念白、诵唱为主，无乐器伴奏。只有一支“梅筒”代替牛角号的功能；古梅山峒区汉族梅山教是以巫道傩音乐元素为主，通过歌舞表演完成与神灵的沟通，仪式内容种类繁多。如道教内容的“请水札灶”、巫教、傩戏类型的“逗（tiao）神”、“和梅山”仪式音乐。整个仪式过程有歌有舞，均以锣鼓经作为唱腔与仪式环节之间的衔接。由此看出，古梅山峒区汉族梅山教的仪式音声形式，既有语言性的念白、对白，又有音乐性极强的咏唱部分，同时也有介于两者之间的诵唱腔调。

第三，两种法事都把祭祀梅山狩猎神——张五郎及其猖兵作为仪式的主要环节。特别是古梅山峒区汉族梅山教中的“和梅山”仪式，整个仪式结构和内容十分庞大复杂。仪式中再现了“三峒梅山”信仰者原始的农耕、渔猎的原始生活图景；瑶族梅山教则是一种以祭祀和信奉张五郎为代表的梅山狩猎神仪式，其主要内容是以“在场”的狩猎仪式为主，仪式音声主要是默念各种道教法术咒语。相比，古梅山峒区汉族梅山教是以巫道傩为主，运用虚拟的、戏剧化的傩戏场景，以“写意”的艺术手法表现出“梅山峒蛮”以农耕、渔猎为主的原始生活内容。如笔者在“上银村”的法事中看到①，主人家的小儿子手拿猎枪，配合“和梅山”仪式中的表演。据说他是“上峒梅山”的信奉者，在那场法事之余，他还亲自上山放索套，猎获了一只山鸡和竹鼠。据笔者考察得知，如今在“区域圈”的江华、蓝山瑶族及“核心圈”内的新化、隆回、安化等县，对“梅山神”的信仰和崇奉是一种极其典型的民俗文化现象，他们认为，如果对“梅山神”不敬不祭，就会冒犯它们，这将会给人们带来灾难。因此，都把祭祀“梅山神”作为一种重要的仪式活动。同时看出，这种现象也折射出梅山文化区域内（主要指“核心圈”、“区域圈”）瑶、汉文化的趋同性特征。

第四，两种“梅山教”仪式分别位于“核心圈”与“区域圈”内。两者皆是“三峒梅山”信仰流播、扩散的结果。瑶族梅山教以信奉“上峒梅山”信仰为主的狩猎仪式文化，在随其族群的发展变迁中，与瑶族传统信仰（盘王信仰

---

① 笔者于2009年12月22—25日考察了隆回县上银村的古梅山峒区汉族梅山教中的“和娘娘”仪式。

等）互相融合，逐步发展成为以巫道为主的一种原始宗教。据张有隽先生考察，梅山瑶信奉的梅山教，新中国成立前在邵阳、益阳、黔阳地区有广泛影响。[①] 反观古梅山峒区汉族梅山教仪式音乐则是宋、明以来，由于“扯江西、填湖南”的移民运动，致使汉族传统文化逐步进入“核心圈”内。并与“梅山峒蛮”信奉的“三峒梅山”文化相互吸收、交融，逐步发展、衍变为以巫道傩等为主的一种汉族民间宗教。由此看出，瑶、汉梅山教仪式音乐文本之间存在一种“空间上的共时态联系”。上述的“共时态联系”，主要是指两种仪式之间在两种不同的地理环境（山区、平坝）、不同族群（瑶、汉）中横向存在着一种文化渊源关系。即瑶族梅山教携带了“梅山峒蛮”创造的，“三峒梅山”中的“上峒梅山”信仰，随其族群的迁徙过程中，逐步发展、衍变为以狩猎文化为主的一种原始宗教。据李怀荪先生考证：大量的汉人由于各种原因先后迁徙到了这里。其中最大规模的一次，便是民间称为“扯江西，填湖南”的大移民。大量江西汉人的进入，必然要和这里的文化进行交流，继而达到文化的交融。梅山教便是这一文化交融的产物，张五郎同样也是这种文化交融的产物。[②] 总之可以看出，两种法事之关系为：瑶族梅山教是对“三峒梅山”信仰的选择性继承；古梅山峒区汉族梅山教则是对“三峒梅山”信仰的一种吸收和改造。

第五，两种“梅山教”仪式文本之间存在着一定的文化互文关系。朱丽娅·克里斯蒂娃认为，文本之间的互文性是由两轴构成的。即“横向轴（作者—读者）和纵向轴（文本—背景）。它们之间重合后揭示这样一个事实：一篇文本是另一篇文本的再现，我们从中至少可以读到另一篇文本。任何一篇文本的写成都如同一幅语录彩图的拼成，任何一篇文本都吸收和转换了别的文本。”[③]

笔者认为，上述纵横两轴的“交叉”、“重合”，构成了当下仪式场景中互文性的仪式音乐文本。其中，“横向轴（作者—读者）”代表的一种共时性文本，是仪式中表演者与观众之间的横向互动关系；“纵向轴（文本—背景）”则体现出一种历时性文本，它是表演文本的构成及与社会历史文化语境之关系。文本的互文性则体现出共时性与历时性之间的二维互动关系，即共时的历时性及历时的共时性关系。这里“共时的历时性”是指仪式音乐文本的建构不但是当下的观众

---

① 张有隽：《瑶族传统文化变迁论》，广西民族出版社 1992 年版，第 177 页。

② 李怀荪：《梅山神张五郎探略》，《民族论坛》1997 年第 4 期，第 52—53 页。

③ ［法］蒂费纳·萨莫瓦约：《互文性研究》，邵伟译，天津人民出版社 2003 年版，第 4 页。

和执仪者横向互动完成的，而且是由社会历史发展过程中所遗留的种种“碎片”拼贴、整合而成的一种文化文本；“历时性的共时性”则体现出仪式音乐文本的建构在其历史文化发展的时空维度中，由无数次在场的仪式表演，遗留的一种文本“踪迹”[①]。这些“踪迹”在其历时性发展的时空维度中叠加一起，不断丰富和发展其仪式音乐的表演文本。执仪者在当下仪式场景中对于音乐文本的建构，都不过是对前文本的增补。每一次增补，又必然受到前文本和其他相关文本的污染，必然携带有前文本和其他文本的踪迹。[②]“互文性”的联结是在表演之中创造的，其间表演者会或明显或隐含地参照以往的表演来模塑一首歌谣或者故事。[③] 因此，可以看出，任何一种仪式音乐表演文本的建构都是共时性与历时性发展的时空背景中多维互动的结果。

结合上述理论，首先从“和娘娘”仪式表演文本的“横向轴”（作者—读者）角度看，站在观众（笔者认为，这里的观众可视为“读者”）的立场上，审视其仪式音乐文本的构成。以其“和梅山”环节为例，从其仪式展演的综合环节来看，作为执仪者的师公（笔者称他们为仪式音乐文本的“作者”），是用一种“写意性”的戏剧性手法，复原和再现了“三峒梅山”信仰原始的以农耕、渔猎为主的民俗生活场景。因此，从其仪式音乐的表演文本中能完整地看到瑶族梅山教的影子。因为“一篇文本是另一篇文本的再现，我们从中至少可以读到另一篇文本。……任何一篇文本都吸收和转换了别的文本”[④]。

其次，从宏观角度分析，“和娘娘”仪式音乐文本的建构过程，折射出梅山文化的形成轨迹，及瑶、汉文化互动交流的过程。结合其仪式表演文本的“纵向轴”分析来看，它是一种“文本—背景”之间的关系。这里的仪式表演“文本”是指“和娘娘”仪式音乐文本；而“背景”主要指梅山文化的社会历史发展背景。因此，综观整个仪式音乐文本的构成来看，它是梅山文化中以巫道傩、梅山民歌为代表的多元文化互融的结果。其仪式音乐文本的整体架构“如同一幅语录彩图的拼成”[⑤]。若把这种文本的多元构成置于中国历史的大背景下审视与观照，可以看出，其仪式音乐文本的形成与下列因素有关：其一，以瑶族为主体的“梅

---

① 王谨：《互文性》，广西师范大学出版社 2005 年版，第 90 页。

② 转引自王谨《互文性》，广西师范大学出版社 2005 年版，第 94 页。

③ ［美］理查德·鲍曼：《作为表演的口头艺术》，杨利慧、安德明译，广西师范大学出版社 2008 年版，第 112 页。

④⑤ ［法］蒂费纳·萨莫瓦约：《互文性研究》，邵伟译，天津人民出版社 2003 年版，第 4 页。

山峒蛮”信奉的“三峒梅山”信仰的原始文化遗存；其二，梅山地区天师道文化的传播与影响；其三，移民文化的深刻影响。因此，可以看出，古梅山峒区汉族梅山教仪式音乐文本的构成是瑶、汉之间纵横两维的文化互文。而瑶族梅山教的仪式文本则是在继承瑶族传统文化的基础上，对汉族天师道教的一种吸收与改造，同时也是对“三峒梅山”信仰的一种选择性继承。而且，两者都具有南方天师道及“三峒梅山”信仰的共同特征。

五、结语

总之可以看出，瑶、汉梅山教都是以反映渔猎文化为主，兼具巫道傩色彩的一种多元复合型的仪式音乐文本。且在梅山文化区域内的瑶、汉聚居区至今大量遗存。通过笔者的深入考察，认为以翻坛五郎为主的“梅山祖师神”及其猖兵的信仰，至今是梅山文化区域内一个典型的文化现象，也反映出瑶族与梅山文化之间，及瑶、汉梅山教仪式之间密切的文化关系。同时也反映出梅山文化历史语境中的梅山教仪式及其音乐文本的建构都是共时性与历时性发展的时空背景中瑶、汉文化多维互动的结果。因为，上述仪式及音乐文本之间都或明或暗地存在一种结构性的“互文”关系。这种关系体现出文本在其社会历史发展的长河中，瑶、汉民族文化间的一种“濡化”和“涵化”现象。同时看出，瑶、汉梅山教仪式音乐文本的文化属性，折射出梅山文化在其历史的变迁中逐步发展、嬗变为以农耕文化与狩猎文化二维并置的社会局面。

（本文原载《民族艺术》2013 年第 2 期）

五

云南瑶族传统仪式音乐研究



云南河口瑶族民歌与祭祀歌研究

尹祖钧

一、 瑶族对歌习俗与民歌演唱

瑶族是一个热爱唱歌的民族，无论男女老少都喜欢唱歌，每逢喜庆佳节、婚丧嫁娶；走亲串寨、谈情说爱、祭祀活动都要唱歌，甚至宣传政策及书信来往均以歌代言，可谓瑶家山寨无处不是歌。歌情触发时，一唱就几昼夜。迎送亲友时，在途中和寨门口还要唱《迎客歌》或《送路歌》，送了一程又一程，唱了一条又一条（四句歌词为一条），互相对唱的歌声经久不息，情意连绵不断。

唱歌时多以集体对唱，但本寨男女青年不能对唱，而且自己不能在自己家里唱。如邀请一批青年至家中唱歌时，自己则回避，仅负责招待。凡属“唱风流”，有老年人在时不能唱，只有男女两人不能唱，否则被人耻笑。自己一家人也不能对唱。至于节日一般唱歌，则老少不论，都可以唱，比较随便。

每逢正月，小伙子常相约成群，到别的寨子去邀请姑娘们对歌，对方往往不能拒绝，否则被人认为“不礼貌”。这种互相邀请的对歌活动，瑶家称之为“定歌”。被邀请的一方，到适当的时机也要到对方的寨子去对歌，这称之为“还歌”。

在室内及近距离的对唱，均用低声唱的曲调，如《读音唱》、《平音唱》、《晚上唱的声音》、《拉歌声》之类的曲调演唱。在野外较远的距离对唱，则采用曲调高亢的《高音唱》、《喊唱》、《山歌》、《白天唱的声音》之类的曲调演唱。

瑶族不论男女老少都喜欢唱歌，很多歌手都能出口成章，“虽丈人提笔，未能过也，令人敬佩”。在集体对歌中，推选一位老练的歌手负责“提词”，其他歌手则依据“提词”而演唱。瑶家还有许多用汉字记载的歌词手抄本，供唱歌时选用。唱词分“唱文”和“唱白”两种。“唱文”即采用诵读经典神书的语言，

并非瑶族常用语，而歌词多以隐喻的词句来表达内容，故一般人听不懂。“唱白”瑶族常用语言称之为“白话”，用“白话”来演唱称之为“唱白”。“唱白”只要懂瑶话的人都听得懂。

民歌按词内容可分为抒情歌、叙事歌、生活歌、习俗歌（曲目并不以此分类）。其表现形式，生动活泼，变化多样，语言精练，多以隐喻的词句来表达内容。瑶歌篇章有长有短，少则四句，多则数十行、百行，甚至千行以上的长歌。《盘王歌》是瑶族代表作，有二十四种歌的曲牌，全歌达万行。

瑶族民歌内容十分丰富，有《伏羲兄妹造人》、《密洛陀》、《发昔套奶》的创世歌；有《盘王歌》、《流落歌》、《连州三庙歌》、《得符神唱》等祀盘瓠的祀歌；有《创世歌》、《立传歌》、《千家洞》、《交趾曲》等历史和迁徙歌；有《我的房子》、《香哩歌》、《莫非你衷苦塞心窝》（苦冬诺）、《愁歌》、《算盘一响就是空》等控诉旧社会罪恶的苦情歌；有《十二月生产》、《四季歌》等生产节令歌；有《十月怀胎》、《五更五点》、《十叹老人》等丧歌，有《祝酒》、《贺主》、《谢客》等婚礼歌。在歌词中，情歌又占重要地位，青年男女在对歌中，通过《慕名》、《询问》、《探情》、《恋情》、《定情》的程序来抒发自己的感情，以博得对方的好感。情歌的特点善于比兴，语言优美，抒情浑厚，民族特点浓郁，别有风味。有《苦瓜歌》、《房屋》等之类的谜语歌。

瑶族信歌，亦称“寄歌”或“放歌”，以歌代信进行信息交往的一种形式，歌词为七言体，用汉文写成。内容广泛，有迁徙情况、找亲友、反映生产、生活和爱情，等等。瑶族人民居住分散，通过信歌传送互通情况，互倾衷肠，以增加感情联系。在部分瑶族中普遍流行。

二、 瑶族民歌歌词的格律及音韵

歌词格律主要是四句一首的七言体，也有五言或三言与七言杂用，形式不拘一格。两句歌词称“一条歌”，四句歌词称“一对歌”，这种称呼是因瑶歌的手抄本，以两句成一行，故称“一条歌”；而四句抄成两行，则称“一对歌”。

例如：

九月黄金到村熟，黄金到村熟成糖。（称“一条歌”）

前世此山多破烂，今世此山恩胜良。（称“一条歌”，以上两段称“一对歌”）

瑶族歌词讲究韵调，有“无韵不成歌”之说。少数也有讲究排比，句无定

字，不强调押韵的“自由体”歌谣（歌词）。例如：

《谭生十娘古》

第一段：（第一句）比如男身见识，（六字）
（第二句）一双飞去飞来，（六字）
（第三句）同寿年枕共排头，（七字）
（第四句）夜里百年寿。（五字）

第二段：（第一句）见望年逢七月，（六字）
（第二句）十四十五圆圆，（六字）
（第三句）同登到底结良缘，（七字）
（第四句）供养等神山。（五字）

上例的字句排比有类似《西江月》之处：第一、二句为六字句，第三句为七字句，第四句为五字句，第二段排比与第一段相同，这就是讲究排比，句无定字的典型例子。

蓝靛瑶、白线瑶、沙瑶民歌歌词，虽不强调押韵，但要求下句词末尾的三个字，必须遵循以下规律，例如：

（上句）日落西台退福应，
（下句）云星照现有明花。
①▲▲
②▲▲▲

（上句）落在枯林龙浪浪，
（下句）歌请贵亲望意遮。
①▲▲
②▲▲▲

不仅要求下句歌词末尾两个字（标记①▲▲处）要独立成词，而且要求下句末尾三个字（标记②▲▲▲处）连起来也要成词，只有这样才便于演唱。因为在演唱过程中，唱到下句末尾三个字时，是先唱末尾的两个字以后，才反过来再完整地唱出末尾的三个字才结束的。

三、 瑶族民歌的传统分类

瑶族民间歌曲曲目分类，并不以歌词内容名称来分类，因同一首歌词，是可

以用不同的几种曲调来演唱的，例如，《愁歌》，“愁歌”仅为歌词内容的标题，并非曲目名称，因《愁歌》这首歌词，是可以用“读唱”、“平唱”或“回转唱”等不同的曲调来演唱，故不能以歌词内容来作为曲目分类名称，而应以具体演唱的曲调属什么曲目，若用“读音唱”的曲调来演唱，其曲目即为“读音唱”类；若用“平唱”的曲调来进行演唱，其曲目就属于“平唱”类曲目，如此类推。所以，曲目分类是指曲调应属于哪一类的曲目而定的。

1. 瑶族民间歌曲曲目名称的命名

瑶族民间歌曲曲目的名称的命名，大致有以下四种方法：

（1）按演唱方法来命名的有：读音唱（拉歌声）、平唱（平音唱）、顺唱、回转唱（返回唱、隔唱）、高音唱（喊唱）等；

（2）按演唱场合来命名的有：晚上唱的歌（简称“夜歌”）、白天唱的歌（简称“昼歌”）、山歌、念神、送亡歌等；

（3）按演唱者身份来命名的有师公音；

（4）有按板眼来命名的如：快板、慢板、中板等。

2. 瑶族民间歌曲曲目分类

瑶族民间歌曲曲目分类，大致可以归为两大类：（一）社交来往演唱的曲目。其中又可以分为（A）室内演唱歌种；（B）野外对唱歌种。（二）祭祀活动演唱歌种（这类曲目均为度师唱的）。详见瑶族民间歌曲分类表：

表 1

瑶族民间歌曲分类表

- （一）社交来往演唱歌种
  - （A）室内演唱歌种
    - （1）读音唱（读歌、读唱、拉歌声）
    - （2）平唱（平音唱、顺唱）
    - （3）回转唱（返回唱、隔唱）
    - （4）夜唱（晚上唱的声音）
  - （B）野外对唱歌种
    - （1）高音唱（喊唱）
    - （2）昼歌（白天唱的声音）
    - （3）山歌
    - （4）歌接平音唱
- （二）祭祀活动演唱歌种
  - （1）读念（念神书声）
  - （2）念神（注一）
  - （3）师公音（注二）
  - （4）快板
  - （5）中板
  - （6）慢板
  - （7）送亡歌

*：“念神”是曲目总称，其不同音调的曲目较多，不同曲调的曲牌有：刀舞、功曹、召龙、请圣、罗白、行朝、仰帅、迎神、献酒供养、颤前等。

* *：“师公音”是曲目总称，其不同音调的曲目较多，不同曲调的曲牌有：请圣、北斗咒、从小未曾见大怪、龙虎钻山竹木翻等。

四、 瑶族民歌的艺术特征

（一）瑶族社会往来民间歌曲

1. 室内演唱的歌种

瑶族在室内近距离对唱，均采用低声吟唱，在这种场合演唱的曲目有读音唱、平唱、回转唱、晚上唱的歌等。每一品种，各支系均有自己的称呼法，并且各支系曲调也不相同。

（1）读音唱：用朗读歌词的方法来演唱，歌曲曲调简短，音调平直。起伏线小，衬词少，近似朗读声音，故名“读音唱”。各支系称此类歌种的名称及曲调各异，但演唱方法均相同，歌声近似朗读声音，故实为同一类型的歌种。

表 2 读音唱的瑶族语称

曲目名称	支系	民族语音	直译	译意
读音唱	红头瑶	to^{13} $zoŋ^{33}$（夺茸）	读歌	读音唱
读唱	蓝靛瑶	to^{53} ten^{53}（夺典）	读唱	读唱
拉歌声	白线瑶	den^{33} $dzog^{13}$ $θiŋ^{51}$（当永信）	拉歌声	拉歌声
读念	沙瑶	tɔ ten^{53}（夺典）	读念	读念

演唱形式：齐唱或独唱。演唱场合及内容多为室内低声吟唱，用以教唱歌词内容，读长诗，读信歌，甚至宣传政策及传授生产知识及习俗均编成歌词来唱，以唱歌代言，这也是瑶族的特有形式之一。

（2）平唱：平唱系瑶族室内对歌常用的歌种，音量适中，曲调婉转，衬词较多。歌词从头至尾按顺序唱下去（仅有下句词末尾唱法特殊除外），故名“平唱”或叫“顺唱”。各支系对“平唱”的称呼虽不一致，曲调各异，但实为同类歌种。

表 3 平唱类的瑶族语称

曲目分类	支系	民族语音	直译	译意
平唱	红头瑶	to^{33} $tbet^{13}$ al^{55}（拖气矮）	唱音平	平音唱
平唱	蓝靛瑶	$peŋ^{53}$ $ɛi^{33}$（并哀）	平唱	平唱
平唱	白线瑶	$peŋ^{53}$ $ɛi^{33}$（并哀）	平唱	平唱
顺唱	富宁县（吉门）	$taŋ^{31}$ $ɛi^{33}$（落哀）	顺唱	顺唱
夜歌	沙瑶	$goŋ^{53}$ zem^{53} $dzoŋ^{13}$（供应永）	晚上唱的声音	夜唱

演唱形式：多为集体对唱，男方与女方（宾与主）交叉围坐于筵席或火塘或草坪等歌场进行对唱，各方由一名“歌师”提词，以统一各方所唱内容。唱词内容根据不同场合而定：若属酒筵，则唱《开筵》、《贺主》、《祝酒》、《谢客》等内容为主。若系“定歌”则多以情歌为主。平常对歌内容比较随便，可唱情歌、节令歌、诉苦歌、猜歌（谜语歌）、盘歌（古老传统之歌称之为盘歌）等。除此之外，蓝靛瑶的“平唱”还用于丧葬场合唱《十月怀胎》、《十叹老人》等丧歌。沙瑶的《夜歌》（供应永）。则采用同声二部轮唱（同是男声或同是女声），歌声此起彼伏，前追后赶，风味别具一格，实为罕见的传统民歌轮唱。

（3）回转唱：回转唱系室内对唱曲调之一，回转唱曲调是在平唱曲调的基础上，反复重唱某些词句，因而曲调更加冗长，更为婉转动听。使用场合及演唱内容均与平唱相同。因曲调冗长，唱起来更费时间，故一般均不以回转唱来对歌，仅在时间充裕的情况下，才偶尔唱上次把“回转唱”，以显示歌手的才华。

表4　回转唱的瑶族语称

曲目分类	支系	民族语音	直译	译意
回转唱	红头瑶	fan^{33} zoŋ^{33}（翻茸）	返唱	反回唱
回转唱	蓝靛瑶	dzoŋ^{13} fun^{5}（永奋）	歌回	回转唱
回转唱	高宁县蓝靛瑶☆☆	lə^{31} ɛl^{33}（约衰）	隔唱	隔唱

* 顺唱：其歌词也出现反复唱，但为平时对歌常用的歌种，故归类于“平唱”类。

* * 富宁县蓝靛瑶与我县白线瑶均称“吉门”，实际是同一支系，仅他称不同而已。从音乐曲调来看，也是大同小异的，是属同一流派的音乐曲调。

2. 野外对唱的歌种

野外对歌，双方相距的距离比较远，对唱时均采用曲调高亢的歌种来对唱，在此种场合，红头瑶采用“高音唱”或“山歌”，蓝靛瑶采用“喊唱”，沙瑶用“白天唱的歌”；白线瑶在室外对唱，无专门的曲目，仍以“平唱”曲调来演唱，但音调比在室内演唱提高了，听起来仍感到高亢富有山歌风味。使用场合多为迎送宾客，在寨门前、途中，双方相距二十米开外进行对唱，内容多为迎送宾客的有关内容或情歌（见表5）：

表5 瑶族野外对唱曲目名称

曲目名称	支系	瑶族语音	直译	译意
高音唱	红头瑶	to^{33} $tçet^{13}$ $haŋ^{55}$ （拖气劣）	唱音高	高音唱
喊唱	蓝靛瑶	$dzoŋ^{13}$ ham^{53} （用含）	唱喊	唱喊
昼歌	沙瑶	mo^{31} noi^{31} $tça^{33}$ $θiŋ^{53}$ （莫内架信）	白天唱的歌声里	昼歌
山歌	红头瑶	山歌（用汉语唱）	山歌	山歌
山歌接平音唱	红头瑶	山歌接 to^{33} tc “et^{13} ai^{55}” 山歌接拖气矮	山歌接唱音平	山歌接平音唱

（1）高音唱、喊唱、昼歌的使用场合及演唱形式和内容均相同，前面已叙述，现仅介绍沙瑶的“昼歌”（白天唱的声音）这一曲目。演唱时除正常的男女各唱一段歌词之外，还有一种特殊的“半句歌词紧接对唱法”，使双方对唱更为热烈紧凑，这在民歌对唱中是罕见的，其唱词规律后有专题论述。

（2）山歌

山歌系红头瑶在野外对唱歌种之一，歌词用汉语演唱，曲调高亢、华丽，旋律与汉族山歌近似，这是红头瑶长期与汉族杂居，文化互相交流的结果。山歌早已成为红头瑶在野外与本民族和其他民族对唱的歌种。演唱形式比较自由，可以对唱或独唱，内容多为情歌。

（3）山歌接平音唱

山歌接平音唱系红头瑶室内外演唱的特殊歌种，上四句歌词用汉语以山歌的曲调演唱，而下四句歌词则紧接改用红头瑶语以平音唱的曲调进行演唱，运用自如，格调新颖。红头瑶手抄歌词中，有大量的“山歌接平音唱”的歌词存在，一般以八句为一段，上四句山歌歌词为汉语，较通俗易懂。而下四句平唱歌词则是红头瑶语歌词，多以隐喻词句表达是比较费解的。演唱形式多为对唱，内容多为情歌。

（二）祭祀活动演唱的歌种

瑶族信仰道教，崇拜多神、献祭盘古、神农、社皇；瘟王、女娘、雷神、谷娘、帝母、罗五娘等四十三位神灵。主要的宗教活动有度戒、打斋、祭龙、扫寨等。而在这些宗教祭祀活动中，均由师公、度师或道师边唱边跳一些有关的祭祀性歌舞，祈求神灵保佑人畜兴旺，粮食丰收，或教育受戒者。祭祀性歌舞，瑶族也把它当作一种歌舞娱乐。凡属师公、度师、道师在祭祀活动中所唱的曲目，均

归入祭祀类歌种，其中包括读念、念神、师公音，以及坛歌中的快板、中板、慢板及送亡歌等曲目品种。

1. 读念

表6　读念瑶族语称

曲目分类	支系	民族语音	直译	译意
读念	沙瑶	to^{33} dem^{33}（夺档）	读字	读
读神书声	蓝靛瑶	to^{13} man^{55} θeu^{33} $\theta i\eta^{51}$（夺满搜闲）	读神书声	读神书声

读念（读神书声），曲调简短，音调近似朗读书声，故此得名。读神书声，用于快速念唱经文或集体齐唱，以教学经文、读念长诗、经典故事等。使用场合：

（1）度师或道师在祭祀时，快速念唱经文。

（2）空闲时在室内外男女均可读念学习经文。

2. 念神

蓝靛瑶在祭祀活动中，度师或道师所唱的各种曲调均统称 namman（囊满），意为“念神”，“man”（满）是瑶族神、鬼的同义词，本书译为“神”。

度师与道师区别在于，度师可以杀生，但不得主持丧葬的祭祀活动；道师则不可杀生，但可以当丧葬祭祀活动的师傅。除此之外的一切祭祀活动，无论度师或道师均可以主持。

凡遇到度戒、打斋、祭龙、扫寨等祭祀活动，均由度师或道师主持，边敲鼓，边念唱有关经文。另几名助手，手工艺持钹、铃、罗帛、经书、刀、弓箭之类的道具，随起舞。每次祭祀活动所唱内容先后次序基本相同。共分九个步骤：

（1）动鼓（敲鼓）后跳《刀舞》

（2）唱《功曹》后再次跳《刀舞》

（3）祝贺楼台唱《罗白》、《念相》、（求娘娘保生贵子）跳《甩花瓣》

（4）《请圣》

（5）启师唱《罗白》、《念相》（请三元）跳《甩花瓣》

（6）《召龙》

（7）《安坛》

（8）《尝晕》

（9）《奉送》

其中大部分不同标题，其曲调旋律均不相同，即使同一标题的曲种，各支系的唱腔也不一样。另外还有《献酒》、《坛前》、《洞中咒》、《过神》、《仰帅》等之类的曲调唱腔也成为曲牌名称，现将念神不同曲调的曲牌名称列于下（见表7）：

表7 “nam mam”（囊满）念神类曲牌名称

曲牌名称	瑶语名称	支系	备注
刀舞	Tɛ^{33} mu^{31}	蓝靛瑶	根据不同的祭祀活动选用有关的曲牌
功曹	koŋ^{13} ð̌au^{53}	蓝靛瑶	
召龙	dzw^{53} loŋ^{33}	蓝靛瑶	
请圣	tsiŋ^{55} sen^{33}	蓝靛瑶	
罗白	io^{31} bek^{31}	蓝靛瑶	
行朝	deŋ^{33} deu^{53}	蓝靛瑶	
上元罗白	dzaŋ^{53} nun^{53} lo^{33} bek^{53}	白线瑶	根据不同的祭祀活动选用有关的曲牌
仰帅	zaŋ^{53} çul^{55}	白线瑶	
迎神	zaŋ^{53} man^{33}	白线瑶	
请圣	dð ‘eŋ^{55} θeŋ^{15}	白线瑶	
洞中咒	dɔŋ^{53} tçɔŋ^{13} tçeu^{33}	白线瑶	
十二方位	çep^{53} ni^{53} pɔŋ^{13} vei^{53}	白线瑶	
献酒供养	gyn^{53} tiu^{35} goŋ^{53} zaŋ^{55}	白线瑶	
三念上香	θam^{13} nin^{53} dzaŋ^{53} zaŋ^{53}	白线瑶	
过神	Kua^{33} man^{55}	白线瑶	
坛前	dan^{33} θin^{33}	白线瑶	

＊罗白——“罗白”应为“罗帛”。“罗帛”是度师在唱罗白时所用的一条白布巾，因瑶族长期习用“罗白”二字代替，故仍沿用“罗白”相称。

3. 师公音

红头瑶主持宗教祭祀活动的师傅，称之“sai zoŋ”（赛茸）意为“师公”，其所唱之歌统称“saizoŋtç ‘e”（赛茸契）意为“师公音”。“师公音”系此类曲目的总称，其中有各种不同旋律曲调，则以曲牌名称来区别了。详见（见表8）：

表8　“$sai^{53}zoŋ^{35}tɕe^{13}$（赛茸契）师公音类曲牌名称

曲目类别	曲牌名称	曲牌红头瑶语音	支系	备注
师公音	从小未曾见大怪	ts ‘$oŋ^{53}siu^{31}mi^{55}zaŋ^{53}$	红头瑶	$pa^{13}tao^{55}tciu^{33}$ ts ‘$iŋ^{53}sen^{13}$
师公音	龙虎钻山竹木翻	$kin^{53}tai^{53}kuai^{13}$	红头瑶	
师公音	北斗咒	$luaŋ^{53}nu^{55}tsua^{33}san^{33}$	红头瑶	
师公音	请圣	$tuɔ^{53}mu^{11}fan^{33}$	红头瑶	

以上曲牌名称，仅为当前所收集到的部分师公音的歌曲名称（暂以歌曲名称来代替曲牌名称，这是因为当前的师公也说不清其真正的曲牌名目）。其演唱场合及演唱内容同念神类曲目。

师公音曲调较优美动听，调式有徵调式、羽调式及罕见的角调式，曲调富有浓郁的民族气息，实为民歌宝库中之珍品，值得学习利用。

4. 以板眼分类的祭祀曲目

耿底门（沙瑶）祭祀活动的曲目名称，则以曲调的速度快慢来命名，有快板、中板、慢板等。具体名称详见表9。

表9　以板式分类的祭祀曲目

曲目分类	曲目名称	曲目瑶族语音	直译	备注
祭祀类	快板	to^{53} ken^{55}（剁根）	读快	具体内容根据场合选唱。即使同一曲目，不同的师傅唱腔也不相同
	中板	$tnaŋ^{33}$ to^{53}（端夺）	中读	
	慢板	to^{53} man^{53}（剁满）	读慢	

使用场合及演唱形式及所唱内容均与念神类相同。此外，沙瑶还有一种“开卦堂”的祭祀活动，青少年男子参加这一活动，如求得卦者，可免病免灾，有许多青年人去参加这项活动，并非完全相信神灵，目的在于娱乐。

春节、农闲期间，沙瑶还组织唱坛歌的娱乐活动，运用昼歌、慢板、中板、快板等曲目来先后唱出，时而同时出现两个声部，再加上打击乐伴奏，形成多声部的交织体，气势非凡，扣人心弦，可谓瑶族的原始“交响音乐”。

5. 送亡歌

蓝靛瑶、白线瑶、沙瑶在丧葬祭祀活动中，亲友以歌唱来赞叹死者，此类歌种，称之为“əoŋmuŋdzoŋ”（松朦永）意为“送亡歌”。本集成所收集的《大圣

叹别离无上》、《在世男女不敬奉》以及《十叹老人》、《五更五点》、《十月怀胎》等唱词，均属此种场合所唱的内容。并有专用曲调，但蓝靛瑶无专门的曲调，则以读念或平唱等曲目来演唱此类内容，演唱过程中，由道师边敲鼓边跳边唱，以超度亡灵。

五、 瑶族民间歌曲唱词的规律

瑶族民歌歌词，在不同歌种中，唱词的先后顺序是有区别的，有些歌种的歌词，是从头到尾按歌词先后顺序来演唱的，这可谓“歌词正常的演唱规律”。而有些歌种的歌词在演唱时，则有的字句被颠倒或反复演唱某些字句，这可谓“歌词特殊的演唱规律”，如不知道这些特殊规律，就无法知道所唱内容，故有必要加以介绍。

（一）按歌词正常规律演唱的曲目

瑶族民间歌曲，演唱歌词，大多数是按歌词先后顺序逐字逐句进行演唱，此类民间歌曲，从谱面上，一目了然地可以看出歌词内容，这可谓“歌词演唱的正常规律”。按正常规律演唱歌词的曲目有：山歌、读音唱、念神、师公音等歌种。

（二）瑶族民间歌曲特殊的唱词规律

瑶族民间歌曲有些曲目的歌词演唱顺序是比较特殊的，有的字句顺序颠倒，有些字句被反复演唱，这可谓瑶族民间歌曲演唱歌词的特殊规律。平音唱、回转唱、喊唱、夜歌、昼歌、顺唱、隔唱等曲目，均有各自特殊的唱词规律。如不知其规律有所在，就无法知道所唱内容。并且这些曲目的衬词特别多，把歌词间隔开了，更不易看出歌词内容，即使找出歌词内容，也会感到颠三倒四的，无法理会所唱内容。现将歌词在曲调中出现的特殊规律分叙于下：

1. 下句歌词末尾三个字演唱的特殊规律

（1）蓝靛瑶平唱

瑶族民间歌曲有些曲目（平唱、喊唱、夜歌、昼歌……）当唱到下句歌词时，末尾三个字的顺序是先唱末尾的那两个字以后，才完整地再唱出末尾的三个字的（见下例标记“⑧成糖，⑨熟成糖”）。

蓝靛瑶平唱顺序简明标记：

（上句）①九②月③黄金④到村⑤熟，

（下句）⑥黄金⑦到村“熟⑧成糖”←（先把⑧“成糖，两字提前唱出）

⑨▲▲▲ ←（再把⑨“熟成糖”三个字完整唱出）

歌词下方的数字及横线，表示唱词的顺序。每组字词之间，演唱时均有衬词间隔，衬词有多，有少，少则两三个字，多则十来个字，甚至于有的经过一两个乐句，唱了几个衬词字以后，才“点出”一两个正式唱词的字。衬词的多寡视各种曲目和各种流派而定，有些曲目衬词多，有些曲目衬词少，即使同一曲目品种，因流派地区的不同，其唱腔及衬词的多少也有所差异。

上例一歌词系河口瑶山蓝靛瑶（平唱）片断，演唱时，其衬词与歌词的关系如下：

（上句词）

（呣虎……呣喙……呢嘿……），

（哼啊……啊哈……啊……额……阿哈额嘿……），

（哈啊……）①九……（吴罗窝……呀……哈），

（哈阿窝……）②月……（窝……喃衣），

（啊啊……乌……窝……衣），

（呣虎……咂……哪喃……窝……喃哈……衣），

（哈）③黄金（呣……也嘿），

（啊哈……啊）④到村（啰……呀……啊……），

（哈窝……）⑤熟（额嘿……衣），

（哼呣……呣……给嘿……窝……喃……衣），

（下句词）

（哼呣……呣……给嘿……窝……喃……衣），

（啊窝……筛喃……额……给嘿……），

（哼唉呣……⑥黄金（哪哈……），

（哈）⑦到（窝……）村……（啰衣……喃……衣），

（哈哈……啊……窝……衣……），

⑧成糖……（嘿额……）⑨熟成……（啰……）糖……（也嘿……）。

以上每行为一个乐句内容，括号中为衬词并且多于正式歌词，几乎唱完了衬词后才“点出”一两个字的正式唱词，并且正式歌词被间隔开了，故不易看出所

唱内容，其中“⑧▲▲”“⑨▲▲▲”即是其特殊的演唱规律之处，如不知其特殊规律，就无法理解其所唱内容。这种下句歌词末尾三字演唱的特殊规律，常见于平唱、喊唱、昼歌、夜歌等歌种。虽每种曲目的曲调各异，衬词多少不一，但每当唱到下句歌词末尾三个字时，都是先提前唱出末尾两字以后，才完整地唱出末尾这三个字的。

（2）蓝靛瑶回转唱

其歌词在演唱顺序，有大部分歌词被反复演唱，现将演唱顺序简明标注如下（以上下两句歌词为例）：

（上句词）①各②在：③各山④难相⑤会，

⑧▲▲⑨▲▲⑩▲

（下句词）⑥今日⑦相逢｜团　在前。

⑪▲▲⑫▲▲　　⑬▲▲

⑭▲　▲▲

注：凡是“▲”表示唱词与上方的字相同。

按以上标记把唱词连起来顺序为：（衬词）①各（衬词）②在（衬词）③各山（衬词）④难相（衬词）⑤会（衬词）⑥今日（衬词）⑦相逢，至此留下下句末尾三个字“团在前”暂时不唱，并丢下上句头两个字“各在”不唱，从上句第三个字起回转唱（唱反复记号内歌词）：（衬词）⑧各山（衬词）⑨难相（衬词）⑩会（衬词）⑪今日（衬词）⑫相会（衬词）⑬在前（衬词）⑭团在前。（注意：末尾三个字“团在前”唱法仍为特殊规律，先唱末尾两字“在前”，然后完整地唱出“团在前”这三个字）。

（3）红头瑶返回唱

红头瑶的返转唱，仅在下句歌词完整地反复唱一遍。其顺序标记一下：

①头上②戴有③天平镜，‖: ④手里⑤戴有⑥龙凤衣 :‖

⑦▲▲⑧▲▲⑨▲▲▲

按上述标记唱出的顺序即：（衬词）①头上（衬词）②戴有（衬词）③天平镜（衬词）④手里（衬词）⑤戴有（衬词）⑥龙凤衣，至此开始返转唱下句歌词（反复记号内的歌词）（衬词）⑦手里（衬词）⑧戴有（衬词）⑨龙凤衣（衬词）。

2. 半句歌词对唱法的唱词特点

沙瑶昼歌这一曲目的衬词特别多，乐句长，如等对方唱完四句歌词再对唱，

这往往要等很长时间，显得冷场。沙瑶采取一种半句歌词对唱法，对唱显得对答紧凑、热烈。其歌词的对接比较特殊，现列举如下（用白天唱的声音唱）：

（女方歌词）：①抽脚③出门空得见（上句）

⑤千年万载不⑦¹ 见回。（下句）

⑦² ▲　▲▲

（男方歌词）：②脚踏④桥头眼思见（上句）

⑥过了前面何⑧¹ 来争（下句）

⑧² ▲　▲▲

歌词下方，横线及标号为演唱顺序，按上述标记其双方对接歌词顺序即：

（1）先对唱各自上句歌的头两个字（可视为上半句词）即：

（女唱）：（衬词）①抽脚（衬词），

（男唱）：（衬词）②脚踏（衬词），

（2）接着对唱各自上句歌词的第3至第7这五个字（可视为下半句）即：

（女唱）：（衬词）③出门空得见（衬词）。

（男唱）：（衬词）④桥头眼思见（衬词）。

（3）接着对唱各自下句词前四个字（可视为上半句）即：

（女唱）：（衬词）⑤千年万载（衬词）。

（男唱）：（衬词）⑥过了前面（衬词）。

（4）最后对唱各自下句词末尾三个字，先唱末尾两个字后，再完整地唱出末尾的三个字。即：

（女唱）：（衬词）⑦¹ 见回（衬词）⑦² 不见回（衬词）。

（男唱）：（衬词）⑧¹ 来争（衬词）⑧² 何来争（衬词）。

这种对唱法，是各自以半句词对半句词地进行对唱，故对唱比较紧凑，气氛显得热烈。表面上看，歌词的顺序被打乱，显得不完整，但当知道其对唱的规律后，即可听出各自所唱的内容。

3. 顺唱唱词特殊规律

富宁县蓝靛瑶（吉门）“顺唱”从曲调旋律来看，与我县白线瑶（吉门）的“平唱”音调相似，但歌词的演唱规律就比较复杂，有大部分歌词被反复唱，实际已属回转唱。

“顺唱”唱词顺序如下：

（上句）①得坐 ‖: ②堂中千般好，

④▲▲▲▲▲

（下句）③如同鱼子 :‖ 好⑥游滩，

⑤▲▲▲▲　⑦▲▲▲

在演唱时，每组词之前后仍有衬词出现，现省略不标衬词，只将歌词的演唱顺序连起来即为："①得坐②堂中千般好，③如同鱼子。"到上留下下句末尾三个字不唱，而反复唱（反复记号内的字句），"④堂中千般好，⑤如同鱼子"，唱后唱末尾三个字，仍为特殊唱法，先有末尾两字，再完整唱出三个字，即"⑥游滩⑦好游滩"。

4. "隔唱"的特殊规律

富宁蓝靛瑶"隔唱"的旋律音调仍近似我县白线瑶的"平唱"音调。

更为复杂，反复唱的字句较多，词字分组更细。

"隔唱"唱词顺序如下：

①怨 ‖: 是②甲　头③推着④老，（上句）

⑦ ▲　▲⑧▲　▲⑨▲　▲

⑤伝两⑥想思 :‖ 推着迟（下句）

⑩▲▲⑪▲▲　⑫▲▲

⑬▲▲▲

按上述标记演唱的顺序即为：

（衬词）①怨是（衬词）②甲头（衬词）③推着（衬词）④老（衬词），（衬词）⑤伝两（衬词）⑥想思（衬词），至此反复唱反复记号内的词即：（衬词）⑦是甲（衬词）⑧头推（衬词）⑨着老（衬词），（衬词）⑩伝两（衬词）想思（衬词）⑪（衬词）⑫着迟（衬词）⑬推着迟（衬词）。

六、 瑶族民间歌曲演唱形式

瑶族民间歌曲演唱形式多以男女集体对唱（常见于蓝靛瑶、白线瑶、沙瑶），男女两人对唱的（常见于红头瑶）；有边唱边跳的（常见于祭祀性歌种）；还有"同声二部轮唱法"和"半句歌词对唱法"，以上几种演唱形式，在前面有关章

节中，已有论述，这里不再重复。现将两种特殊的演唱形式，“自由对位卡农法”及“自由多声部演唱法”分别加以介绍。

（一）自由对位卡农法

自由对位卡农法：意指同一曲调的两个声部轮唱，但第二声部加入时间，可早可迟。这种非严谨式的二部轮唱，称自由对位卡农法。

瑶族在对歌时，由于曲调冗长，为了赶时间，不等对方唱完一段歌词，另一方就开始唱自己预定的歌曲内容（唱的是同一曲调，但双方各唱各的歌词内容），由于两声部的交替出现，形成了二部轮唱效果。但第二声部加入时机，可在唱了一个句乐后，或两个乐句后等不同时机加入，故称“自由对位”。这种非严谨式的二部轮唱，称“自由对位卡农法”，听起来有此起彼伏的交织感。

（二）自由多声部演唱法

“自由多声部演唱”，指几个声部，各唱各的调（各声部曲调不同），先后自由地加入演唱，形成了多声部的交织体，称为“自由多声部演唱”。沙瑶的《新年乐》就属于自由多声部的唱法：在鼓、钹、锣等打击乐的伴奏下，先由女方唱高亢的《昼歌》，唱了几个乐句后，男方自由地加入唱《三官坛歌》：先是慢板，再转唱中板，最后唱快板，到高潮时众喊：“嘟—嘟，哦—哦”的吆喝声。打击乐伴奏声、女唱声、男唱声交织一体，气势非凡，优美动听，可谓瑶族的原始交响音乐。

（该文摘编自尹祖钧主编《中国民歌集成·云南省红河哈尼彝族自治州·河口民歌卷》）

师宗瑶族宗教祭祀舞蹈源考

黄忠堂

一、 绪言

“先有瑶后有朝”是长期流传在师宗瑶族人民中的谚语。谚语说明瑶族是中国南方具有悠久历史的古老民族。勤劳勇敢的瑶族人民在漫长的历史进程中，创造了丰富多彩的传统文化，其中瑶族宗教祭祀舞蹈就是一支绚丽的奇葩。

师宗瑶族宗教祭祀舞蹈有着强烈的宗教色彩和敬神意识，主要有“木鼓舞”（或叫“扁鼓舞”）、“铜铃舞”、“脚步棍舞”、“刀舞”、“狩猎舞”、“铙、钱、镲舞”等。对瑶族宗教祭祀舞的源流进行研究探讨，使我们能更好地了解其舞与民间文学、民俗等学科的关系。从而掌握瑶族舞蹈的民族风格和艺术特征。

二、 宗教祭祀舞与民俗民间

文学的关系明、清就生息繁衍于师宗的瑶族有1640余人，分布于师宗县高良乡的新安、丁累、细独及上、下笼嘎等村寨。师宗瑶族无文字，是用汉字书写瑶语。瑶语属汉藏语系苗瑶语族瑶语支。师宗蓝靛瑶自称“秀”、“秀门”，他称“蓝靛瑶”。师宗瑶族“族称”出现，始于《山海经》、《越绝书》等先秦古籍，春秋之际东南沿海一带的越摇人为瑶族先民。①

远古时代，“蛮”是当时南方各民族的泛称，“蛮氏木荆蛮之后、姓盘”②。

① 引自徐仁瑶《关于瑶族源于古“摇民”初探》，《民族研究》1983年第5期。

② 引自（东汉）应劭编辑的《风俗通义》。

而蓝靛瑶的始祖又叫盘瓠，可见，现在的瑶族是由“蛮”演化而来的。瑶族是一个多神崇拜、尤其崇拜盘古（盘瓠）的民族，宗教祭祀活动频繁，受戒则是瑶族的重要宗教祭祀活动，在瑶族社会生活中占有很重要的地位，瑶族宗教祭祀舞贯穿于受戒的全过程，要研究瑶族的宗教祭祀舞，首先要了解其宗教信仰、了解受戒是瑶族青年男子必经的庄严而又盛大的宗教仪式。

1. 原始宗教信仰

瑶族先民在生产力低下的原始社会，对大自然的一些奇怪现象，如洪水猛兽、四季寒热等都感到惊奇和畏惧。认为天地间一切是由鬼神主宰的，山有山神、水有水神，整个世界都充满神灵。居住在师宗境内的蓝靛瑶先民们也认为“万物有灵”，把自然人格化，自然界中的日月星辰、风雨雷电、飞禽走兽等都认为具有各种精灵，可见瑶族是个多神崇拜的民族。

（1）自然崇拜：瑶族有从事农业生产的悠久历史，与农业生产有关的自然崇拜，如对谷神、土地神的祭祀，在受戒祭祀中有这样的颂词：“玉帝赐给白鼠金齿咬破释迦的口袋，白鹤先生计谋多化作鼠儿树下眠、神农白鹤金钩口释迦口袋被咬穿金黄的谷子落涟涟禾谷送给凡人种良田……”

（2）图腾崇拜：“瑶族崇拜盘瓠图腾，相信狗是氏族的保护神。由这种图腾崇拜而产生的一个禁忌，就是禁食狗肉。”① 师宗瑶族迄今忌吃狗肉。瑶族养狗是为打猎和看家。

（3）鬼神崇拜和祖先崇拜：在师宗瑶族的宗教意识中存在“灵魂不灭”的观念，存在“阳间”、“阴间”的观念，相信每个人都有灵魂。认为阳间是活人的世界，阴间是死人的世界。人死则是灵魂与肉体永别。人死后就会变成鬼。鬼又分善鬼和恶鬼。有功于民族和村寨的祖、父辈且岁数较大者，死后变成的鬼为善鬼；短命而死或作恶死去的人变成的鬼为恶鬼。在受戒仪中，对善鬼——祖先神要请回来作证受戒，而对恶鬼则拒之天亭府之外。在受戒中“唱家先”、“唱祖爹”的唱词就是祭祀的祭词。受师戒中吟诵和祭祖的经书有《开山科》、《招兵科》、《大献科》、《请圣科》、《救痪科》、《川光科》及《帝母科》等。祭祀中唱诵的唱本有《贡筵仪》、《日竿仪》等。受道戒中吟诵和祭祀的经书有《元满科》、《炼度科》、《化表科》、《飞章科》、《龙章科》、《大师大会科》、《戒度科》、《考斗科》、《单车科》、《开启封》、《净坛科》、《关告科》、《大位科》、《入靖坛

① 引自张有隽《瑶族原始宗教探源》，载《中国少数民族宗教初编》，云南人民出版社 1985 年版。

科》、《浩斗科》、《葬常科》、《绕棺科》、《启灵科》、《山头科》等。唱诵本较少，如《完满科》等。

无论受师戒或是受道戒，崇拜、信仰和供奉的神祇有：玉帝、盘古、太白、伏羲、神农、三清、三元、社皇、城隆、山神、灶王、瘟王、五雷、六神、张天师、李法师、真武、雷王、明王、祖爷、家先、会公、禾谷父母、民官、都长、道保、九官、南朝、帝母、九天玄女、攒聚等四十多位。

2. 舞蹈来源的有关情况

瑶族宗教舞祀“木鼓舞”（亦叫“扁鼓舞”）溯源于始祖盘瓠抨击高皇立了大功，被评皇受封于南京石宝殿及上山打猎不幸被岩羊撞死的传说。由此可以说明瑶族宗教祭祀舞蹈吸收了民间文学的丰富营养，民间文学为民间舞蹈提供了丰富的传说故事，而民间舞蹈又把民间传说故事中的人物艺术化、形象化，它们之间的关系是相互依存，相辅相成的。如受道戒中“唱盘古”就是叙述盘古源于盘瓠龙犬的传说，唱词的大意记载，高皇是个好战可恶的部落头领，经常想侵吞评皇所管辖的部落，于是评皇就张榜招贤，能打败蛮夷国高皇者，愿将其三女许配为其妻。盘古变成了一只龙犬，乘高皇酒醉之时，就咬死高皇，将其头抬回见评皇，立了大功，得评皇第三公主成亲，后受封于南京石宝殿，生下六男六女，自相婚配，繁衍了瑶族后代。后来盘瓠王（盘古）不愿在朝为官，和三公主带领十二姓儿孙，迁徙广东的凤凰山，过着刀耕火种、狩猎的生活。于是在师宗瑶族民间流传着“木鼓舞”的传说：在远古时期，瑶族的始祖——盘王喜爱打猎，常常带领孩子们上山打猎，一日在一山崖上发现一大群岩羊正在吃草，盘王和孩子们搭箭便射，射倒了数只岩羊。他们兴高采烈地到崖上捉射倒的岩羊，不料一只中箭未死的岩羊突然跃起来撞盘王，盘王猝不及防，从悬崖上甩跌下去，摔死于一棵泡桐树上，岩羊也死于崖上。弟兄六人发现父王被岩羊撞死，悲痛万分，将大泡桐树砍倒做成鼓腔，把岩羊皮剥下作蒙鼓皮，制成了木鼓，边敲边舞，哀悼死去的父亲。这一习俗传至今日。瑶族自此，每年的“盘王节”都要敲打木鼓来祭奠自己的始祖——盘王。这个习俗流传于瑶族聚居的每个村寨之中。

3. 宗教祭礼舞蹈的民俗特征

师宗瑶族宗教祭祀舞，几乎都依存于本民族的民俗节日之中，成为民俗活动的重要组成部分，瑶族的“盘王节”既是瑶族群众的喜庆节日，又是祭祀始祖的祈祷活动。师宗瑶族“盘王节”中的宗教祭祀舞蹈，即贯穿于瑶族男子成年洗礼的受戒仪式中。

人们知道，受戒是师宗蓝靛瑶的重要宗教活动。受戒是瑶族青年男子必经的宗教礼仪。一般凡年满十二三岁的男子都要举行受戒。受戒者的年龄一般在十二三岁至二十二三岁这个年龄段，但恰逢十五、二十一岁这两个年龄是神书中认为“犯冲”的年龄，不能受戒。在瑶族的宗教观念中，男子不受戒是被本族看不起的，甚至连媳妇都找不到。而受了戒的男子在人间可以尊称为师父，死后可以成仙进入天堂，名列族谱。

受戒首先必须聘请师父，因瑶族受戒有“受师”和“受道”两种，所以聘请师父则有“师公”和“道公”之分。师宗蓝靛瑶聘请的师父一般由下列人员组成：

（1）证戒师父（又分师公和道公，瑶语称：证戒猜补）身穿绿色法衣，管受师戒（即武戒），负责“五台”的受戒仪式；道公身着红罗汉法衣，管受道戒（即文戒），负责念经求神、斩妖杀邪等仪式。

（2）引教师父（瑶语：“于昂鸡奥”），身穿红法衣，负责拟定和传授戒文等。

（3）保奎（音“贵”）师父（瑶语：“保鬼胎补”）负责写戒法、花坛的布置等。

（4）童坛保荐师父（瑶语：“聋兰保坚”）戴假面具，意为受戒者之父亲，仪式中多为舞蹈表演者。

（5）证荐师父（瑶语：“庄顾”）男扮女装。背假娃娃意为受戒弟子之母，仪式中多为舞蹈表演者。

（6）童坛师父（瑶语：“弄勒昂保坚”）身着一般装束（但须长衫）负责修搭五台等工作。

其次，还要请身着节日装盛的三名歌娘和三名歌师（亦可请歌娘、歌师各两名）。

瑶族“盘王节”中的祭祀舞蹈在受戒的绝大部分程序中都有所展演，如在“动鼓”、“功曹”这两项活动中就要请天上、地府的诸神，并给他们排列座位。动鼓，即敲打扁鼓，第一声鼓声传到金星，第二声传到月殿，第三声传到阴府，这三处的神灵听到后，知道要请他们到凡间做证受戒，作好准备，等功曹来请。功曹是请天神、祖先神的传命官，瑶语叫“功勒奥”。功曹即记功传令的四值神，四值功曹是道教所信奉的值年、值月、值日、值时的四位小神，功曹既是记功官，又兼作守护神将，还充当传命官。在瑶族受戒仪式中充当天堂和阴府里的传

信官，其名叫李应书。功曹又分上元功曹、中元功曹和下元功曹。在动鼓时功曹分别请盘古、三清、玉皇大帝及祖先神等四十多位神来凡间作证受戒。功曹的画像上分别执鞭骑龙、马、虎，功曹画像戴于师父头上，功曹请神是随舞师的舞动而行动的。舞师左手持神刀，右手拿铜铃跳功曹舞，即派功曹到天堂、地府请诸神到斋坛来。师边跳盘王舞（亦叫“扁鼓舞”）的三位舞师分别穿红、绿、白三色法衣，击鼓者居中，持铜铃者居左，持小马锣者在右，绕受戒弟子（瑶语叫“辛恩”）各转舞四圈；接着舞师们边跳边舞“脚步棍”舞（即神刀舞），向东、南、西、北、中五方位舞蹈，最后向下刺去，表示每个师父带领千万兵马来占领天亭府，如有野鬼、恶鬼，把他们杀了或者赶走，以免扰乱受戒。又如在“招兵”，到“请圣启师”（道边叫“启师受戒”）的程序里，师公、道公们分别跳“公鸡舞”、“五供舞”、“请众圣”、“铜铃舞”等，现简述如下：

招兵（瑶语称“修笨”），即消灾灭难的意思。师边领舞者手拿一公鸡绕受戒主人逆时针方向走三圈，然后沿东、南、西、北、中五个方向各舞蹈一次，抱公鸡饮簸箕中的五碗酒，舞者每换一个方位，鸡啄一下碗中酒，并拔鸡脖子上的一根鸡毛。舞者与师公顺盛有酒碗的簸箕逆时针舞三次后，舞师用嘴猛咬公鸡脖子一下，并把咬过的鸡交给师公，师公用手捏着公鸡双脚，让其蹬翻簸箕内的五个酒碗。这样做按经文解释即主人家的灾难被鸡送到“西天”去了。香花五供（瑶语称“养娃昊公”）：供香、供花、供灯、供茶、供食于拱门，请天上、阴间的诸神和祖先神一齐来食用，并由男声唱五供歌。在此活动中，所跳的“五供舞”，即上香、献花、点灯、献茶、献食，每供献一样供品都要唱诵它们的来历及对其采集、耕耘、购买的艰辛，并用舞蹈摹拟劳动生产的过程。

请圣启师（瑶语称“腾整雪彩”）：受戒弟子跪着搭成天桥，请众神下凡作证受戒。舞师把宽一尺、长一丈的白布由领舞师头部拖至受戒弟子的最后一个。右手屈肘摇铜铃，左手屈肘拿法片，举至头顶，吟诵“请圣唱用”的经文，师公跪在最后，当听到请来一位神后，右手就往“天桥”上撒一次米。诸神都请来后，师公领受戒弟子到院心的“五台”[①]，举行受戒——师公身着绿色法衣，在锣鼓中领着身穿红色长衫的徒弟，顺“五台”脚舞蹈狩猎舞三转，引教师父领受戒弟子用神刀指着楼梯逐一沿木梯爬上五台，意为顺着刀山爬上五台山；五台侧面由九人将藤网（内放有四位主师父丢放的被子）慢慢拉紧举起，等待受戒弟子

① 五台——师边弟子受戒用的台子，“五台”喻为道教圣地“五台山”，故叫“五台”。

的降落；受戒弟子走上五台后双手十指交叉锁扣两脚拇指，小心翼翼地向后挪动到五台桌边后仰跳入藤网之中，网里的被子（被子象征天神母体）自然将徒弟捂盖起来，其含义是让受戒者从天而降，落于天神之母体，跳下的徒弟被收拢的被子严实盖着，这时掀开被子一看，受戒弟子十指仍然稳扣，坐得好好的，那么这个弟子受戒最成功。师父们分别砍断拉藤，含义是割断脐带，让辛恩重新脱生做人（即由自然人变为社会人），这时歌娘们唱"贺师戒成功"。受戒弟子逐一如此跳完后，师公道公等师父给辛恩喂三口甘露水、三色糯米饭，表示辛恩重新脱生后吃奶吃食物，辛恩向师父、亲友敬酒。然后在锣鼓声中师公吟诵《回坛川光科》，并领辛恩绕"五台"顺时针舞扁鼓舞、铜铃舞、擦舞三圈、绕天亭府舞一圈即回斋坛。

师宗瑶族为死者超度亡灵也列为受戒仪式的最后一项活动：超度亡灵是在死者安葬一年或数年后给死者祭祀的一种方式。超度亡灵主要是给死者烧用纸裱篾扎的房子，让亡灵在阴府享用。死者的子孙在道公的带领下跳"超灵舞"。瑶族老人去世，送葬时也跳狩猎舞，即道边扁鼓、铙、镲舞，通过舞蹈把死者去阴府路上的野兽赶走，让亡灵有个安静的阴间生活环境。

三、 宗教祭祀舞蹈的意识

形态大家知道，人有极强烈的自我意识，我们从瑶族的宗教信仰、繁衍生息、历史行程等方面可以看出，瑶族人民追求生存、命运意识极为强烈，在宗教祭祀舞中的宗教意识最为突出：如在受戒仪式中，吟诵、唱诵的经文、唱本及宗教、祭祀舞蹈其内容大都是向受戒弟子及本民族人民讲述表现瑶族的来源、迁徙路线、族系、家谱，从而达到怀念先人、祖先之目的；伴舞、吟诵、唱诵的经典是向受戒者及瑶族人民传播瑶族古老的文化、生产、生活技艺，传播如何孝顺父母、敬奉祖先、择偶生子等知识。

瑶族从自然崇拜到神灵崇拜、祖先崇拜，实际是瑶族原始宗教的反映，先民们认为"狗"是其始祖，禁止食用，便产生了图腾崇拜。随着母系氏族的解体和父系家庭的建立，形成了祖先崇拜。先民们认为人的灵魂是永远不灭的，人死是灵魂离开其肉体，为使父母的灵魂不在阴间受苦，使其升为赐福子孙的神灵，其子孙怀着虔诚的心情设神坛于屋里，不断进行各种祭祀，久而久之形成了固有的祭祀仪式。人们对"神"由崇拜而贡献祭品，组织仪式按一定程序，重复数次，

加上乞求之声和有节奏的声响，当情感狂热时，便手舞足蹈起来，假歌舞以求福佑，逐渐形成了宗教性舞蹈和祭祀性舞蹈。盘王节中跳扁木鼓祭盘王祈求丰收，吟诵对伏羲兄妹的崇奉，希望繁衍子孙以及多神的信仰、供奉，这都是瑶族原始宗教意识的表现。瑶族人民同其他民族一样，最关切的是生存命运，既关切现实的生存，更关切子孙的将来，所以希望祖先保佑平安幸福，人丁兴旺。“狩猎舞”摹拟始祖——盘瓠上山打猎，是生存意识的反映；“盘王舞”中盘瓠——龙犬咬死高皇，使好战的蛮夷国失首领，不敢入侵评皇，是生存意识的反映；“公鸡舞”消除了受戒弟子家里的灾难，也是生存意识的反映，瑶族的宗教祭祀舞可以说都具有强烈的生存、命运意识。

四、舞蹈的属性、风格和艺术特征

1. 舞蹈的属性

从舞蹈生态学的观点看，“原始的舞蹈是为了满足人类生存的需要而产生，与人类的生存本能联系在一起，与舞者个人的生理、心理有密切关系。”① 瑶族宗教祭祀随着瑶族的历史进程逐渐产生了各种实用功能，如祭神、祭始祖、驱鬼、胜敌、求偶及劳动（狩猎）等的需要，随着历史的发展，逐渐形成了自身的形态，转化为一种社会习俗，为聚居的瑶族人民长期据有，并竭力保存和提高舞的审美价值，所以师宗瑶族宗教祭祀舞蹈应归属于自然舞蹈的范畴。

2. 民族风格

人们知道：“舞蹈是一种具有鲜明的文化特异性、以人的形运动作为媒质的、以表现人类浓缩而升华了的感情为追求目标的社会艺术活动。”② 作为瑶族宗教祭祀舞蹈的演示，也离不开其主导性生态环境——盘王节、受戒的斋堂及五台等社会文化环境。从师宗瑶族盘王节、受戒的供台上的布置看：师道各设两扇花坛，师边供奉三元、四帅等神像，并贴三元、帝母神对；道边供奉三清、神龙诸神像贴有三清等对联，在这样的环境里演示的舞蹈，必然体现出庄重、肃穆、沉稳的民族风格。

3. 艺术特征

师宗蓝靛瑶的宗教祭祀舞蹈在受戒、葬丧等特定的场合中表演，起到娱人娱

①② 资华筠、王宁、资民筠、高春林：《舞蹈生态学导论》，文化艺术出版社 1991 年版。

神的作用。其特征是：

（1）表演形式包括迎神、迎祖先—娱神、娱祖先—送神、送祖先。其表演方式有：单人表演的又分一人吟诵经文及单人表演盘王舞，前者师父交替于唱诵之中，后者指在斋堂内跳盘王等舞蹈；集体表演的又分三人舞及众人舞。前者即是受道戒时在斋堂内道公等三人表演的舞蹈场面，后者指受师戒由斋堂内向“五台”来去的舞蹈场面及围绕“五台”跳的“狩猎舞”。

（2）舞蹈的伴奏音乐单纯、古朴。用扁鼓、镲、锣等打击乐伴奏，在节奏形态上较单纯，以“平均节奏型”为主，“长短”、“短长”等节奏型为辅，以歌伴舞的，其歌曲调古朴，音程跳动不大，体现了“诗、乐、舞”结合的特点。

（3）音乐结构形态：宗教祭祀舞的伴奏、伴唱音乐其曲式结构简练明晰，为一个乐句或上下乐句的变化重复；调式以四声音阶四音列为基础构成，并以角调式和羽调式为主；旋律古朴，内涵，有装饰音，多是在五度之内的级进和跳进；音乐节奏较规整、匀称，以二分、四分、八分和十六分音符为主，八分、十六分附点节奏都有且多用2/4、3/4节拍。

（4）动律特点主要是颤、顺、扭、弹，如“颤”每个舞蹈动作都带有比较规范的双膝向前自然顺出的颤动；再如“弹”，其弹胯舞动较柔和，内在力较大，其舞步有“颤步”、“三步罡”、“踏蹲步”、“跳转步”等，并按“金、木、水、火、土”五个方位舞蹈。

（5）讲究服饰、道具的运用，在受戒过程中的宗教、祭祀舞蹈，都讲究服饰、道具的运用。受戒的诸师父、徒弟都是按其特定的环境穿各色长衫，按规定在特定的环境——受戒仪式中使用打击乐、神刀等道具，这既是民族文化的标志，又增强了舞蹈的动态美。

（6）以节奏型乐器作伴奏，师宗瑶族宗教祭礼舞分师边和道边。师边舞以扁木鼓、铜铃、小锣作伴奏乐器，道边以扁木鼓、钹、镲合击。瑶族先民认为，宗教、祭礼舞之打击乐是祭司为人神之音联络的特殊“语言”；其打击乐具有沟通人神之间媒介的作用。锣鼓声是具有人神都可以听明白的特殊音乐语言。我们知道：“节奏性是舞蹈的特性之一，分析舞蹈形态，必然要依据其节奏的类型来提取特征。”① 以伴舞的鼓点为例，我们可以看出，伴奏的鼓点是具有强弱的节奏交替出现形成同一性规律的最小单位，成为一个节奏单位。伴奏的节奏单位和

① 引自资华筠、王宁、资民筠、高春林《舞蹈生态学导论》，文化艺术出版社1991年版。

舞蹈的节奏可以用各种形式表现出它们之间的对档关系。综上所述，可以看出师宗瑶族宗教祭祀舞蹈源于生活、劳动；源于自然崇拜、图腾崇拜和祖先崇拜。

（该论文原载《民族艺术研究》1994 年第 3 期）

论蓝靛瑶度戒祭仪的信仰、仪式、音声三重结构关系

杨民康

根据学界以往的研究，在不同的瑶族聚居区，主要存在着带有不同关注重心及活动主旨的两类“还愿”仪式：1. 以图腾崇拜或祖先崇拜为重心，以“族群繁衍”或“家庭福祉”为主旨的“还盘王愿”；2. 以神灵崇拜为重心，以修习“个体地位”（即个人在社会或“仙界”的地位）为主旨的“功德修成”（如度戒愿）仪式。后者以广西、云南及东南亚等地蓝靛瑶的“度戒”比较有代表性。本文拟在多年来对云南蓝靛瑶度戒仪式音乐进行田野考察和研究工作的基础上，进一步对该研究所涉及的信仰、仪式、音声三重结构关系及文化模式特征展开讨论。

一、“度戒”及“功德修成仪式”的概念

“度戒”是一种存在于瑶、壮等民族地区的“功德修成仪式”。按瑶族传统习俗，男子一生中必须有至少一次参与“功德修成仪式”的经历，度戒（或“挂灯”）是其中的初期程序（或职级）。度戒分为“师戒”和“道戒”两种，分别要在特定的仪式过程中，由师公和道公组成的仪式执行人群体为戒童（辛恩）传授道教及“师教”（梅山教）的思想、行为规范和“法术”，并颁授相应的戒（职）名。按照瑶族传统观念，凡不“度戒”者，生前娶不到媳妇，死后不被列入本族宗谱，祭祖时没有他的牌位。一个瑶族男子若想在死后为族人承认，就必须在生前“度戒”，死后以法名刻上墓碑，载入族谱，否则便将被视为没有人生归宿的孤魂野鬼。按日本学者的研究，东南亚瑶族的功德修成仪式包含

“挂灯”、“度戒”、“加职”、“加太”四个层级，如今“加职”以上的仪式由于内容繁复，耗资巨大，已经基本不做。① 同样，如今国内各瑶族地区，“加职”、“加太”也因频繁的社会变迁而极难寻觅。所谓的“度戒”，一般均指“挂灯”或“度戒”这两层仪式。

二、信仰体系——注重“个体地位”的蓝靛瑶度戒仪式

1. 历史构成层面

笔者认为，瑶族传统仪式文化的历史构成主要包含两个方面：一是主要寄存在“还盘王愿”等仪式中的图腾崇拜因素；二是通过度戒等仪式体现的道教和“梅山教”信仰因素。前者主要通过瑶族内部长期的纵向传承而获得，具有较多本土文化及历时性特点；后者则主要通过外来汉族文化的横向传播（例如道教文化）以及同本土文化的交融（例如梅山教文化）而获得，在具有较多共时性——活态表演特点的同时，还一定程度上带有（自唐代以来）纵向传承的历时性特点。就后者而言，道教传入道公班形成的历史较短，梅山教（师教）及师公班形成的历史较长。②

仅就本土性因素及历时性传承的一端来说，过去瑶族各支系最盛行的是“还盘王愿”仪式活动。在度戒仪式里，通常也会有“祭盘王”的特定仪程。按以往较为通行的一种说法，“还盘王愿”的主要目的是为了祭祀盘王，甚至把它看作是一种民族性（或族群内部）的祭祀或节日活动。对此，有学者认为：“‘还盘王愿’是一种以祭祀盘瓠为目的的集体歌舞娱神活动。”③“‘还盘王愿’——是瑶族祭祀先祖盘王（盘瓠）的传统宗教仪式。”④ 鉴于瑶族历史上曾有较长时间是以族群或村社为单位进行迁移和从事社会、经济生产活动，“还盘王愿”过去作为一种以图腾崇拜为中心的集体性歌舞娱神活动，其目的在于祈求民族图腾或民族神对上述活动的顺利施行给予庇护和保佑。如今在实际生活中，尚还存在着少数以图腾崇拜为中心和以族群、村社的福祉为祈愿范围的“还盘王愿”仪

---

① ［日］竹村卓二：《瑶族的历史和文化——华南、东南亚山地民族的社会人类学研究》，金少萍、朱桂昌译，民族出版社 2003［1981］年版。

② 杨民康、杨晓勋：《云南瑶族道教科仪音乐》，新文丰出版公司 2000 年版。

③ 蒲朝军、过竹主编：《中国瑶族风土志》，北京大学出版社 1992 年版，第 355 页。

④ 刘小春：《瑶族还盘王愿与〈盘王大歌〉》，载《瑶学研究》，1992 年，第 202—210 页。

式，在各地瑶族的“度戒”仪式里，也至今还含有关于“祭盘王”的许多内容。然而，在这类情况里，“祭盘王”所表达的“族群繁衍”往往已经化为某种较深层的意义内容，在仪式内容的表层，这类深层意义则被简化为企望借民族神“盘王”的保佑，而达致“五谷丰登”、“人丁兴旺”这样一些较直观的愿望。例如《瑶族风土志》一书中说道：“相传盘王是瑶族祖先，民间认为还了盘王愿就可获得盘王的保佑。保证五谷丰收，人丁平安，六畜兴旺，否则万般不利，一事无成。”

2. 社会维护层面

从社会维护的角度看，对于瑶族（男性为主）的社会个体，一般有建立在至少两层基层社会组织基础上的“护屏”在起作用：一个是“村社”（或宗族、家族），一个是“个体家庭”。

在“村社”这一层“护屏”之上，存在两种（同图腾崇拜一样）基于历史文化传统，但更带社会现实性的意义目的：一种是基于传统成年礼“入社”的观念，瑶族青少年要在度戒仪式中，通过“投胎”、“过关”、“受戒”等种种考验，以达到融入瑶族传统社会，学习传统民族文化的目的。另一种是为了加入道教这个宗教性组织，以从传统信仰及文化法统等层面上取得一个在瑶族村社立足的社会身份或“文化标识”。上述两重性因素分别有两个基本的文化来源：一个是从世俗（现实）性的层面看，较多地继承了本土文化中的成年礼的民俗传统；另一个是从宗教（虚幻）的层面看，更多是借入了外来的汉族道教文化因素。可以说，瑶族地区“入道”的盛行并取代其原有的图腾崇拜和族群至上等传统观念的现象，既是受外来汉族道教和儒教文化影响的结果，同时也顺应了当时社会经济发展现实的需要。这是瑶族传统仪式及仪式音乐中出现相应文化变迁的根本驱动力量之一。长期以来，上述青少年“集体入社”以及“全民信教”对传统村落社会的延续和稳定起到了至关重要的作用。即便在今天的当地瑶族村社组织（如村公所、党支部等）里，也还能够看到千年的传统村社仍然在发挥其持续的惯性和影响力。

“家庭”这一层“护屏”的作用在如今以家庭为单位举行的“还盘王愿”和度戒仪式里都清晰可见。就像瑶学界的一种观点所认为的，如今瑶族的“还盘王愿”主要是为了解决个体家庭的灾祸厄难。《盘村瑶族》一书指出：“‘还盘王愿’并不是随便、轻易可以做的事，而是家里遇到了严重的不吉利的事情，要禳

灾降福才举行。”① 日本学者竹村卓二描述的泰国瑶村盘王愿仪式里，也是以一家一户为单位进行。② 具体的例子，如在广西田林县瑶族经文《请家神外圣》中记载了所要吁请的各类神灵，家先祖灵及香火延续始终是被放在第一位。③ 若结合前后文所述的该类仪式是以对个体家庭福祉的祈愿为主要目的来看，这种祭祀手段和宗教形态的转型是同整个仪式的当世目的和性质相符合的。就此而论，由于盘瑶社会中已经建立起以家庭为基础的个体经济制度，“还盘王愿”的基本目的在多数情况下已经转变为对个体家庭的灾祸厄难寻求护佑的祈愿方面。不仅实现了由“族群繁衍”向“家庭福祉”为祈愿目的的转换，并且出现了后者的目的意义大于前者的情况。基于很久以来蓝靛瑶都以个体家庭为单位举行度戒和“还盘王愿”仪式，随同汉族道教的传入而带来的、为承续宗族社会的香火传承及崇拜家先的传统观念的存在和影响，或许是祈求“家庭福祉”这一祈愿目的能够通过上述仪式得以持续奉行，至今不衰的一个深层原因。

3. 个体应用及体验层面

从社会个体的角度看，在“度戒”的“入社”及“入道”意义上，其浅层次的目的可说是想要通过加入村社（内部世俗群体）和道教（外来宗教组织），以取得一个在瑶族村社立足的社会身份或“文化标识”。而从更深的层次来看，这种现世的“村社”功能意义背后，其实还隐藏了某种非常个人化的目的，即通过“入道”而觅“仙途”，在来世社会中觅取个人的地位和出路。即如日本学者竹村卓二指出的：“瑶族的功德修成仪式与其世界观和价值体系是密切相连的。对于瑶族人们来说，人生最大的目标在于尽量积蓄很多的财产，将此投入功德修成仪式中，在死后的神灵世界中就尽可能保证其有利的稳定的地位。”④ 因此，就蓝靛瑶（及其他瑶族支系）度戒较现实的意义和目的来说，在注重群体价值（入世）——青少年今生的“入社”与注重个体价值（出世）——每一个在来世社会的地位二者中，后者显然占据了更重要的位置。当然，在以往的传统瑶族社会，要想踏入这种“仙途”，对一个普通瑶民来说，须在今生付出让现代人难以

---

① 胡起望、范宏贵：《盘村瑶族》，民族出版社 1983 年版，第 336 页。

② ［日］竹村卓二：《瑶族的历史和文化——华南、东南亚山地民族的社会人类学研究》，金少萍、朱桂昌译，民族出版社 2003［1981］年版，第 142—143 页。

③ 杨民康、吴宁华：《瑶族〈还盘王愿〉、〈度戒〉仪式音乐及其与梅山教文化的关系》，载曹本冶主编《中国民间信仰仪式音乐》（华南卷），上海音乐学院出版社 2007 年版，第 268—387 页。

④ 同②，第 148 页。

想象的信仰及物质代价。就像前述的“功德修成仪式”体系，须由“挂灯、度戒、加职、加太”四个程序构成的漫长过程组成。如今，由于政治、经济和社会文化的激烈震荡，瑶族传统村社及信仰文化的存在基础及固有功能均难以维系，各瑶族支系的功德修成仪式均仅能做到度戒一级，致使功德修成仪式的完整体系名存实亡。

若在此层面上再将“还盘王愿”同“度戒”的最终目的作比较，可说前者在某种意义上是花钱买现世平安；后者是花钱买来世仙途。二者皆是为社会个体的福祉，而非社会群体利益。并且由于“度戒”仪式中反映出来的宗法观念和修习正果的道教文化观念是比“还盘王愿”仪式所反映的个体家庭观念更加古老，社会基础更为深厚的外来社会文化事象，有着较高的宗教文化素质和较专深的精神文化追求，而使两者在宗教信仰层次上也拉开了距离，它为学术界将该类仪式定性为“道教仪式”奠定了一个理论性和学术性的基本条件。

三、 仪式——“师、道并重”与“同坛演法”

1. 研究状况回溯

早期的宗教学研究较偏重于信仰方式或观念层次，对于仪式过程及其“表演”特征关注较少。以致在蓝靛瑶的度戒仪式方面，较早期的有关文献里，对于其仪式过程特征的描写几乎都非常简略，对于其中“师、道同坛”这一重要特点虽有记载，但往往是一笔带过。例如，在20世纪中期最重要的蓝靛瑶研究文献《十万大山山子瑶社会历史调查》（1987）一文中曾经提到：蓝靛瑶“度戒仪式分为戒师、戒道两种……绝大部分是戒师、戒道同时进行”。度戒“分大做、小做两种……戒师与戒道结合进行。受戒者三人，同时戒师戒道。师左道右。两家法事不完全一样”①。20世纪90年代，一则有关老挝蓝靛瑶度戒仪式的描述则较为详尽：该地瑶族“度戒时，要请道公和师公举行仪式。进行时，由道方派出五名至七名道公，师方则派出二名至三名师公，共同来主持度戒”②。然而，以上论述虽然比较简略，但至少给了我们一个基本信息，即在广西十万大山山子瑶

---

① 张有隽、邓文通等：《十万大山山子瑶社会历史调查》，载广西自治州编辑组《广西瑶族社会历史调查》，广西民族出版社1987年版，第126—605页。

② 黄钰、黄方平：《国际瑶族概述》，广西人民出版社1993年版，第302页。

（蓝靛瑶）的度戒仪式中，“师、道同坛”演法及“师左道右”的坛场分布，是一个基本的仪式表演特征。根据近年来的田野考察成果则可以获知，在广西、云南等省的蓝靛瑶的师公、道公度戒仪式里，“师、道同坛”是一个较普遍的现象。广西的汉、壮、毛南等民族的民间信仰中也有“师公”与“道公”的区别。尤其是壮、瑶两个民族的师、道仪式文化有十分接近的性质特征，有明显的同源关系，但二者也有明确的相异之处。例如，壮族的师、道仪式一般不同坛作法，就像有学者认为的：“师公与道公常为人混为一谈的原因是个别地方师公能兼做道公，道公也可兼做师公，或者师公和道公可以同场作法事，但绝大多数地方则道公归道公，师公归师公，二者泾渭分明。”① 瑶族的师、道仪式则不仅同坛演法，而且因人员组织、仪轨和内容上明显地相通和混融，而使其“度戒”一类仪式其实已经成为某种兼容师、道因素的整体性仪式。而广西其他的瑶族支系（例如盘瑶）和其他少数民族中的情况，也大致与壮族的情况相似，“师、道同坛”并非这类地区传统信仰中的主流现象。

2. 师班、道班的同坛共演现象

据笔者调查，在云南蓝靛瑶度戒仪式里，师道两班又称文班和武班，存在两套并行的信仰系统和两种相对独立的仪轨行为。但由于以外来的道公班和本土的师公班为代表的大、小传统呈并列趋势，有时需要一个第三种力量来加以调节。以致在瑶族蓝靛瑶支系的度戒仪式里，大体存在三个相迭的复合性表演层次：其一，以大明师的主持人地位及唱诵和舞蹈表演为主，瑶女歌班在每一个重要的仪式环节唱相应内容的仪式歌为辅，形成仪式的主持层面，在仪式中起到协调全局的作用，其身份在师、道两班之间具有某种中性色彩。其二，道班位于坛场的右侧，主祭道公一人站立，按顺序表演各种具本班特点的仪行和舞蹈。一名主唱经师坐于右侧边上，手持经书喃喃直诵或默诵。另有道班打击乐队兼伴唱数人，根据主祭道公的表演需要，演奏各种打击乐曲或伴唱各种仪式歌曲。其三，师班位于坛场的左侧，主祭师公一人站立，主唱经师一人坐于左侧边上，师班打击乐队兼伴唱数人，他们的表演行为同道班一致，但具体内容和时序有别。

瑶族道教度戒仪式的组织关系如下：

---

① 杨树喆：《壮族民间师公教：巫傩道释儒的交融与整合》，《中央民族大学学报》（人文社会科学版）2001 年第 4 期，第 94—101 页。如后文所述，据杨树喆等学者的文章加以分析，由于壮族度戒仪式里同时含有师、道、大明三者的影响因素，致使“泾渭分明”的定论会打一些折扣。

图表 1

主持：	道班：	师班：
核心层：大明师（祭、舞师）	主祭道公（祭、舞师）	主祭师公（祭、舞师）
辅助层：瑶女歌班	道班经师（唱师）	师班经师（唱师）
辅助层：	乐队兼伴唱	乐队兼伴唱

上述三个教派单元中，每一个单元均含有一位祭师兼舞师，道班和师班还同时包含经师和乐队（兼伴唱）。在具体的仪式表演过程中，两班经师的经文唱诵活动始终独立，不与其他层面的仪式音乐表演发生关系。在每个单元里，主祭的三位师父同乐队兼伴唱在表演关系上时分时合，有时后者为前者伴奏（唱），有时分别各行其是。而在三个教派单元的相互关系上，则显得复杂一些。云南瑶族度戒仪式大致可分为迎师、安师、动鼓、功曹、召龙、请圣、安坛、贺楼、踏三台、破狱、度道戒、度师戒、炼度、升度、送神等具体仪程。上述三个教派单元的仪式音乐活动也是时分时合。① 从其整体仪式结构看，体现出“（预备阶段：迎神）请神—核仪—送神”三个主要的阶段特征，其中的重点是在“核仪”部分，尤其是度道戒、度师戒两个仪程，集中体现了众位师公、道公代表瑶族传统社会、利用道教信仰和神灵崇拜的手段，对戒童（辛恩）这一特殊个体成员给予的群体关怀及施法过程（见图表 2）。

有必要提及的是，在壮族的度戒仪式里，虽然如上述较少存在师、道同坛现象，但是有两种情况值得注意：1. 在师公班为主施行的仪式里，常常有上述大明师、师公、道公三者的影响因素同时存在。例如据学者调查，广西壮族自治区上林县西燕镇壮族师公度戒仪式里，师公班子由主坛师（组织者、主持者）、正度师、训度师、传度师、大明师、坛月师、伴度师、证明师等组成。在仪式前期有九天的师徒共处修炼，第五天要由伴度师傅传授、讲解“太上洞玄灵宝升玄消灾护命妙经”、“雷霆玉枢宝经”、“天上玉皇心印妙经”、“佛设观音救苦经”、“佛观音解冤择结经”等经文，并要传授“唱师调韵律”②。从宗教常识可知，这些经文乃是道教、佛教的常用典籍。而在壮、瑶等民族的传统祭祀里，这些都是道公（或僧公）所用于诵读的书面经典，师公则一般用的是书面记载的口语化经文。由此可见该类师公仪式里也含有道公的影响作用。2. 在有些壮族、瑶族的

---

① 杨民康、杨晓勋：《云南瑶族道教科仪音乐》，新文丰出版公司 2000 年版，第二章。

② 杨树喆、叶展新：《一个壮族师公班子的渡戒仪式——壮族师公文化研究系列论文之一》，《广西民族研究》2000 年第 1 期，第 801—88 页。

传统仪式里，道公与师公像许多汉族传统仪式一样，以内坛（文坛）与外坛（武坛）的方式并存，而不是以同（内）坛并列的方式演法。①

四、 音声——从“玉女歌班”看仪式与音声的同型同构特征

如前所述，瑶族传统仪式文化的历史构成涉及本土因素——历时性纵向传承以及外来因素——共时性横向传播两个方面，可说瑶族还盘王愿和度戒两类仪式各继承了其中的一个方面的主要文化遗产。就此而言，在蓝靛瑶度戒祭仪的仪式层面，的确更多显现的是外来的道教（道公班）和内外交融的梅山教文化因素。然而在作为仪式内容出现的仪式音乐——音声里，我们却可以清晰地看到本土——纵向传承的——“玉女歌班”和外来（混融）——横向传播的——道公、师公两类仪式文化角色，他们在仪式过程中“表演”着两类具有相应的不同来源与文化性质的音声文化产品和仪式内容。限于篇幅，在此仅以其中一个较关键的问题——“司香玉女”歌班的演唱在度戒仪式音乐活动中的作用及其与仪式自身结构的同型同构关系提出来加以讨论。

1. 研究状况回溯

在云南蓝靛瑶地区考察时，笔者看到一个非常醒目的音乐现象，即在其度戒仪式及婚礼仪式里，凡重要仪程开始，均有由未婚瑶女组成的“司香玉女”歌班出场，为仪式演唱贺歌。其后还往往有一位歌师，不时为其提示教唱。② 此外，在云南河口县的蓝靛瑶系统中，也有一种称为“白线瑶”的蓝靛瑶支系，在其度戒仪式里存在类似的“司香玉女”歌班为仪式伴唱的现象。通过查阅资料，可以发现这种情况在广西的蓝靛瑶度戒仪式里也有所存在。例如，据《十万大山山子瑶社会历史调查》说：山子瑶“度戒过程中，除了师父诵经作法事外，还要请四个妇女到神堂唱斋戒歌。请村中男女来喝酒……”③ 在东南亚的蓝靛瑶分布地区，上述状况情况亦然。例如，在老挝的蓝靛瑶度戒仪式过程中，“一切准备好后，道公和师公进入坛内‘动鼓’，师公先打，道公后打，由两位歌女唱歌祝贺。

---

① 楚卓：《宜州壮族超度仪式音乐及其蜕变》，《广西艺术学院学报》2007 年第 5 期，第 19—21、37 页。

② 杨民康、杨晓勋：《云南瑶族道教科仪音乐》，新文丰出版公司 2000 年版，第 101—158 页。

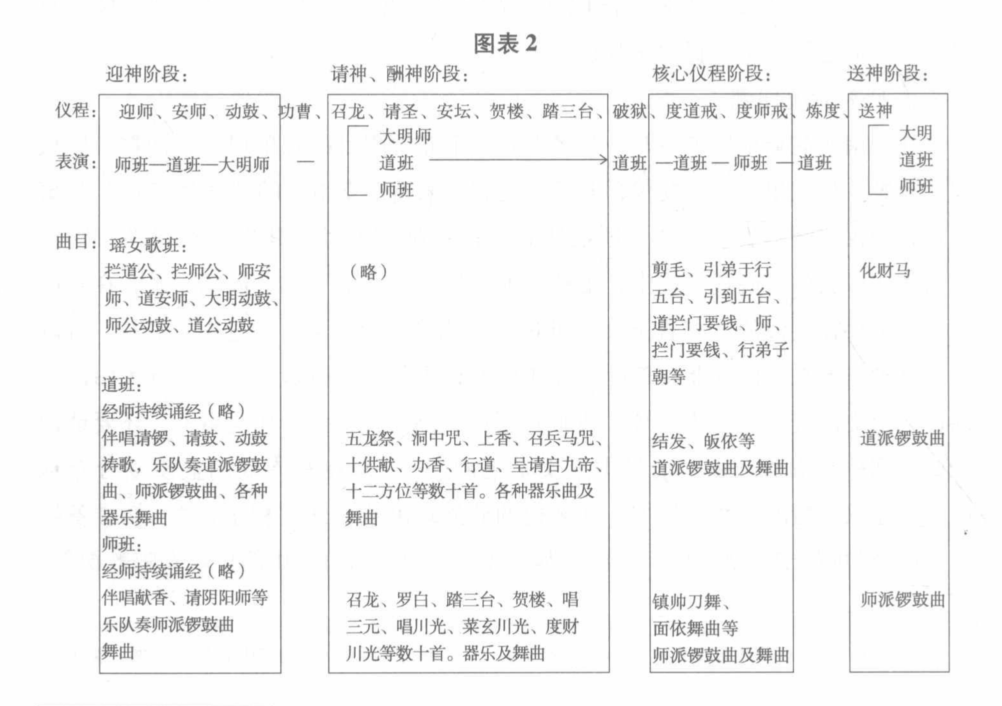
③ 张有隽、邓文通等：《十万大山山子瑶社会历史调查》，载广西自治州编辑组《广西瑶族社会历史调查》，广西民族出版社 1987 年版，第 126—605 页。

动鼓请神完毕，道公和师公主持跳盘王舞，一男两女，男的称为‘咯公’，女的称为‘甘姑’，男的舞，女的伴唱。”① 但在上述文论中，尚未进一步明言此类歌俗的具体表现状况，下面兹根据笔者在云南蓝靛瑶地区的考察资料予以补充描述。

2. 云南蓝靛瑶度戒仪式中的“司香玉女”歌班

据笔者20世纪90年代调查，云南省富宁县的蓝靛瑶度戒仪式的多数仪程里，要以瑶女歌班和一个伴奏乐队为主，在仪式的几乎所有重要环节出现，为上述大明师、道公、师公三个教派单元轮流伴唱和伴奏。例如，在“迎师”时，依序有迎道公、迎师公、迎大明等仪节，“动鼓”时也有道公动鼓、师公动鼓和大明动鼓等仪节，每当一个重要仪节到来，瑶女歌班便唱有相应内容和歌名的仪式歌，乐队分别按诸仪节具有的教派性质，轮流演奏【师派锣鼓曲】和【道派锣鼓曲】。有关大明师的仪节，一般也演奏【道派锣鼓曲】。不同的是，在从“召龙”到“踏三台”的一系列仪程里，师、道两班的仪式及仪式音乐表演一直是依上述表演活动的内部组织关系，同坛共演，各敲各打。② 其一般的仪式音乐活动轨迹如下表所示：

图表2



---

① 黄钰、黄方平：《国际瑶族概述》，广西人民出版社1993年版，第302页。

② 杨民康、杨晓勋：《云南瑶族道教科仪音乐》，新文丰出版公司2000年版。

3. 盘瑶“还盘王愿”仪式中的形同质异现象

过去有关盘瑶、坳瑶等“还盘王愿”仪式的相关记载中，也有同上述歌俗相似的某些文字，但往往由于未有较完整、具体的进一步描写，而使此类记载中的活动内容易于同上述歌俗相混淆。例如，有的记载称：“乐神是祭祀盘王最为活跃的程序，师公要舞长鼓，歌娘要领花男花女唱《盘王大歌》，歌舞完毕，举行盛大祭仪……”① 另有记载，在广西金秀坳瑶的“盘王节”祭祀活动中，也有所谓的“童贞”四人（两男两女）献唱【乐神歌】，计有34章270余首，并有一位歌师在边提示教唱。② 其实，同样的情况，笔者在广西田林做盘瑶“还盘王愿”仪式考察时也看到过。例如，在田林瑶族的“还盘王愿”里，“围歌堂”与“三庙愿”分室外、室内分坛同时进行。三对童男、童女（尚未来月经者）在席中出现，扮演盘王儿孙结婚场景。由还愿师主持，还愿师将三对童男、童女引出门外行“对唱”、“围堂”、“拜堂”，以诵经和歌唱方式教习传统文化内容，然后回到愿坛。③ 笔者认为，这类一般存在于盘瑶系统“还盘王愿”中的“花男花女”或“童贞”（歌班），其角色的身份特征（未婚童男童女）与前蓝靛瑶的“玉女歌班”颇为相似，但他们在仪式中的角色地位却明显不同。具体而言，前者在仪式中出现是较集中、暂时的，并不据有较显要的角色地位；而后者在仪式中却在每一个重要的仪式阶段都会出现，在仪式音乐的结构上具有“主部”的重要作用（如后述），在蓝靛瑶度戒仪式中据有较为显要的角色地位。

4. 从“玉女歌班”看仪式与“音声”的“同型同构”特征

蓝靛瑶度戒仪式中“玉女歌班”所起到的重要结构性作用，促使笔者进一步去考虑有关传统民间仪式中仪式与“音声”的“同型同构”问题。

在西南诸民族的民间信仰仪式音乐的曲体结构方面，一种较常见的情况，是以本土风格同借入风格的两类曲调因素结合，最终形成一些具区域性或地域性风格特点的大型民间仪式音乐结构类型。但须强调的是，此类大型音乐结构并非是像专业创作音乐那样是完全裸露在舞台上和观众的面前，而是隐藏在仪式表演的过程之中，与仪式的自身结构既相统一，又有区别。

---

① 黄钰、黄方平：《国际瑶族概述》，广西人民出版社1993年版，第74页。

② 陈坤鹏：《坳瑶“盘王节”祭仪乐舞述论》，载中国少数民族音乐学会、贵州省音乐家协会编《中国民族音乐研究》，贵州民族出版社1999年版。

③ 杨民康、吴宁华：《瑶族〈还盘王愿〉、〈度戒〉仪式音乐及其与梅山教文化的关系》，载曹本冶主编《中国民间信仰仪式音乐》（华南卷），上海音乐学院出版社2007年版，第268—387页。

例如，在云南省富宁县蓝靛瑶以度戒仪式为载体的道教科仪音乐里，含有一种三部性循环体（或回旋体）仪式音声大型套曲结构（参见图表2）。从三部性来说，当其整个仪式结构体现了“（预备阶段：迎神）请神（通用仪程）—核仪（特殊仪程）—送神（通用仪程）”三个阶段特征时，曲体结构也体现出某种三部性特点：A（通用曲型）+B（特殊曲型）+A（通用曲型）。这里所言及的通用仪程——曲型，是指可以在不同的瑶族传统道教仪式（还盘王愿、祭寨等）里共同使用的仪式与音声环节；特殊仪程——曲型则是仅只在当下仪式里出现并使用的仪式内容。在不同的仪式类型里，这一部分仪式与音声内容可以根据需要进行置换。在此，仪式与音声的同型同构则从其通用性与特殊性的交替规律上具体表现出来。

仪式与音声的同型同构，还通过其采用的循环体（回旋体）结构原则体现出来。该类仪式里，每一个重要宗教仪程开始，皆要出现由“司香玉女”歌班以仪式性贺歌方式演唱的复唱型（长歌体）歌腔，可将它视为循环体结构的主部（或主导曲型）和较固定的音乐材料。然后，在历次主部呈示段落的前后，均穿插进各种插部（或次要曲型）——由师公演唱并与舞蹈结合的一首至数首简唱型（短歌体）歌腔（歌群或单曲）或打击乐曲牌，而成为一种以循环体因素为主，并带有一定联缀体因素的大型歌舞结构类型。该类套曲中，主部因素都是带有瑶族本民族乡土特点的复唱型歌曲（在瑶族婚礼仪式中也使用此类歌班及歌曲），应属于瑶族民间祭祀音乐中的原生层次；凡为插部的多为带有“杂交”文化性质的简唱型舞歌、打击乐舞曲或曲牌，多具有外来的汉族音乐特点，应属于瑶族民间祭祀音乐中后来加入的部分。这里，如果我们按曲式结构分析的惯例，将前一类同质曲调材料用A表示，后一类异质曲调材料用其他字母表示出来，并列成相应图式，那就明显可以看出，当地瑶族道教仪式音乐的整体布局中，呈现出一种以循环体因素为主，兼含联缀体因素的曲式结构特点。

在河口县蓝靛瑶的“度戒”仪式音乐里，可以看到所采用的另外一种结构形式是三部性（请神—核仪—送神）联缀体仪式音声大型套曲。与前一类型相比，此类组曲的特点为在整个仪式过程中没有运用由“玉女歌班”演唱的复唱型歌腔，而仅是以宗教仪式的不同仪程为依托，由师公将各种简唱型歌腔（歌群或单曲）和打击乐曲牌联缀起来唱奏。据调查，存在这类音乐形式的瑶族地区，过去也曾在其道教仪式里普遍运用过复唱体歌腔，现今使用的这种联缀体曲式类型乃

是前述循环体曲式的变异形式。①

蓝靛瑶度戒仪式中使用的复唱型和简唱型两类曲调，前者由具协调性和中介性地位的瑶女歌班表演，后者则包含了道班/师班和吟唱（经师）/歌唱（伴唱及乐队）的不同表演因素。在一种艺术化的综合处理过程中，复唱型歌腔的表演，使瑶女歌班独具的协调性、中介性等特质得到了升华。在音声整体结构里，其地位相当于仪式中的大明师，作为一种最具民族性、地域性文化象征意义的要素，在仪式中发挥了贯穿始终的纽带作用，凸显出其较重要的结构地位及美学和文化价值。同时，充斥整个仪式过程的，看似冗长烦琐、纷乱无章的师、道两班的仪式表演内容，也在一种饱含艺术性规律的自然组合和融解过程中，得到了必要的调适和整合，而使音声系统成为赋予仪式本身章法结构意义的几个重要的系统要素（如信仰系统、神话系统、文学系统等）之一。由此可见，仪式音乐的自身艺术性特点，不仅具有对仪式层面特征给予补充的作用，而且也是能使仪式的意义和象征得到充分阐释的一个必备条件。

结　语

上列各项描述可综合、总结为以下几个要点：

1. 在分别侧重祖先崇拜、家庭福祉和个体生存状态的三类“还愿”仪式里，蓝靛瑶度戒仪式如今最关注的是后者。这总体上符合人类社会由关心整体族群利益转而较为关注个体家庭和个人在整体社会中的生存状态这一大的发展趋向。

2. 从仪式本身看，师、道同坛及其仪式（含仪式音声）形态、内容的相互混融，是蓝靛瑶支系道教仪式区别于其他瑶族支系及其他民族同类仪式的主要特征。

3. 由于上述师、道同坛及相互混融的特点，使蓝靛瑶传统仪式从整体上带有民众道教的基本宗教性质。

4. 从仪式音乐（声）行为角度看，师、道两班经师的同坛唱诵和瑶族“玉女”歌班的频繁出现，这种“活性的人所演绎的形式化体态行为”（格雷姆斯），是该类仪式显层的大量听觉符号（视觉符号为另一种重要符号形式）得以陆续

① 杨民康、杨晓勋：《云南瑶族道教科仪音乐》，新文丰出版公司2000年版，第68页。

展现的主要的社会性基础。

5. 上述在蓝靛瑶师、道仪式中出现的本土风格同借入风格的两类曲调因素结合，最终形成以三部性循环体套曲为代表的大型民间仪式音乐结构类型的情况，体现了该类传统民间仪式具有的复杂性思维和逻辑结构特点。

6. 在该类仪式里聚集了大量来自瑶族社会内部（瑶族传统音乐风格）和外部（汉族音乐风格）的音声文化产品，从某种侧面说明了蓝靛瑶是一个在长期历史发展过程中，综合了不同地域性和跨地域性民族、社会文化因素的地缘民族集团。

（本文原载《瑶学研究——非物质文化遗产保护与传承》第 6 辑，香港展望出版社 2008 年版）

简论云南瑶族道教科仪乐舞及其跨民族、地域性艺术文化特征

杨民康　杨晓勋

一、民族、宗教文化简况

地广物丰、山水雄秀的中国南方，自古便是氐羌、百越、百濮、三苗等古代民族的生息、繁衍之地，如今则居住着分属于上述民族系统的三十余个少数民族，瑶族是其中民族历史和文化传统较为悠久，分布地域较广的古老民族之一。作为单一的民族共同体，瑶族内部使用语言的情况较为复杂，一般可从语言上划分为瑶语支、苗语支、侗水语支和汉语支四大支系，现今在各瑶族居住地区，有约近一半人使用语言属汉藏语系苗瑶语族的瑶语支，五分之二属苗语支，还有少部分人使用壮侗语族语言。由此可见，瑶语支是人口最多，分布最广的大支系，也是瑶族的主体部分。瑶语支又可分为 3 个方言和 5 个土语，3 个方言为绵荆方言、标交方言和藻敏方言；5 个土语为尤绵土语、荆门土语、标曼土语、标敏土语和交公绵土语。据 1990 年统计，我国瑶族共有 213.4 万人，主要分布在我国西南和中南部的广西、湖南、云南、广东、贵州、江西六个省（区）的一百三十多个县内。同时，瑶族还作为跨境民族，散居越南、泰国、老挝等东南亚国家，还有一部分迁至法国、美国和加拿大定居。中国境内的瑶族以广西分布最多，约占 61%，其次为湖南和云南。

据 1982 年统计，云南瑶族共有 147208 人，其中以称为“门”（自称）或“蓝靛瑶”（他称）的部分瑶族为主，计约 108025 人，其次是“绵”（自称）或“盘瑶”（他称），计约 40570 人。而据 1990 年的统计资料，云南省的瑶族已达 17.3 万人，以该省文山州富宁县（37609 人）、红河州金平县（37038 人）和河

口县（瑶族自治县，18623 人），以及麻栗坡、广南、勐腊、元阳、绿春等县分布最多。仅据 1982 年有关的统计数字加以比较，可以看出这样一个特点，由于在瑶族总人口中数量高居于第二位的荆门土语人口为 164092 人，云南省就占了 10 万余人，故讲该土语的蓝靛瑶主要是居住在云南省境内，而在瑶族总人口中数量高居第一位的尤绵土语人口为 411791 人，主要是居住在广西（186905 人）和湖南（134794 人）两省区①。换言之，相对于广西、湖南、广东等瑶族居住较多的省区，云南瑶族的一个重要特点就在于它是以瑶族的第二大支系——蓝靛瑶支系为主体，该瑶族支系独具的，包括民族、社会、历史、宗教等方面因素在内的系统性文化特征，即为云南瑶族相对于整个瑶族文化而具有的区域性文化特征。并且，该瑶族支系在整个瑶族系统中具有最大参照意义的子系统，则是主要分布在广西、湖南等省区，占瑶族人口第一位的盘瑶支系。

从民族学角度看，云南瑶族虽然也属"盘瓠种"，信仰盘瓠文化，但比较其他瑶族支系，其宗教信仰带有较多的道教文化成分，其特点在于可分为"师"、"道"两派，宗教仪式以"度戒"为主，兼具道教入教仪式和成年礼特性，综合了早期天师道、梅山教和后期道教正一派的信仰因素。分布在广西和东南亚的蓝靛瑶也具有如上道教文化特点。另外，蓝靛瑶道教的师派还与主要分布在广西的汉、壮、毛南等民族的"师教"同源，属民众道教的"梅山教"支脉。比较而言，以盘瑶为主的其他一些瑶族支系在宗教上具有更多的盘瓠信仰的成分，具体表现在这些支系均较重视"盘王节"的仪式活动，其道教信仰成分中也较少道教正一派（道派）的因素。

在瑶族蓝靛瑶支系的道教里，师、道两派在信仰系统上有着一定差别，其中"师派"的信仰系统至今仍然遗存早期天师道的许多特征，该派信仰三元、九郎、九娘、四帅、五雷天将、南北六神、张天师、真武等数十位尊神。在"道派"的信仰系统中，则明显带有受到自新天师道（包括北天师道和南天师道诸派）对早期天师道进行改革和充实以后，于元明以来形成的道教正一派影响的痕迹。从现状上看，它与汉族正一道中的"伙居道"（属民间道派）情况比较相似。在居处方式上，该派与"师派"一样，不设道观，不住名山，道公平时的生活与寻常百姓无异，只是遇斋醮法事时才穿道袍举行仪式。在信仰对象方面，"道派"以"三清"为尊，次则信奉以玉皇为首的"四御"，在经咒、忏语中，开头常常用

① 以上资料主要转引自黄钰、黄方平《国际瑶族概述》第一章第一、二节。

"奉道正一"、"奉道唱拜"等字句。"道派"所用的经籍远远多于"师派",其内容十分繁杂,与汉族道教正一派的伙居道所用的经书比较相似,且较为规范系统、文理深奥。其斋醮符箓仪式上亦与正一派相同,例如在瑶族道教中颇受重视的"度戒"仪式里,"道派"的基本仪程与正一派"受戒"仪式大体一致。还与"师派"不同的是,在"道派"诸特征里,甚少受到瑶族传统文化影响的"民族化"痕迹。因此,尽管对于早期道教与瑶族先民的关系在汉文史籍中鲜有记载,在瑶族道教经籍中对瑶族道教早期情况的记载也有许多模糊和自相矛盾之处,但从瑶族道教所受到不同历史时期汉族道教流派的影响的情况来看,可有充分的理由认为,"师派"和"道派"形成的时序早晚有别,其中"道派"的形成明显晚于"师派"。同时,若将汉族道教的发展历史材料与瑶族道教经籍中保存的某些零星史料加以对比,再从现今瑶族所保存的其他传统社会文化内容中积极地寻找线索,可以初步确认瑶族道教文化的历史大约经历了传入期、定型期和成熟期等阶段。

二、道教科仪中的音乐、唱词、乐器和舞蹈

瑶族道教的各种仪式中,都穿插有整套的音乐和舞蹈表演内容,与音乐相配合,则有各种以经文体和民谣体为基本文学形式的唱词内容,以及以打击乐器为主的各种乐(法)器。毋庸讳言,这里所说的音乐、唱词、乐器和舞蹈,虽然都是艺术性的词汇,而事实上由于宗教文化本身存在着混融性和整体性的文化特质,所谓的道教音乐,却是一种从头至尾穿插混融了艺术性与非艺术性内容的特殊文化产品。尤其值得一提的是,这些本来就为宗教文化和民间文化二者所固有的特殊性本质因素,在兼具宗教性与民间性的瑶族道教音乐里,得到了绝佳的体现。后文将在尽可能不损害这种文化的完整性的前提之下,从瑶族道教文化中提取、分离出瑶族道教音乐、唱词、舞蹈和乐器的诸项要素。

(一)道教歌腔

在瑶族道教文化中,道教音乐既是带有艺术性形式、内容和目的因素的音乐文化产品,又是沟通人、神关系的传媒工具,亦即一种用于表达(述)、传载宗教意义内容的文化符号形式。该乐种具有以下几方面的形式特征:

1. 体裁分类

从音乐的角度,瑶族道教音乐可分为声乐和器乐两种基本体裁,二者不仅外

在形式和表现内容上有所不同，在功能作用上也有差异。在实际应用中，声乐曲的比重远大于器乐曲；在较为细致的体裁分类上，声乐曲的类型、层次也比器乐曲复杂得多。瑶族道教音乐中的声乐部分亦称“歌腔”或“经腔”①，其中，不仅有各种音乐性较强，可用于独唱或齐唱的咏唱调（歌腔），也有偏重于语言性表达，以独唱为主的吟唱调（经腔），还有纯粹是念诵经文的朗诵调（经腔）。在咏唱调中，又可分为具有本民族民歌风格特点的复唱型和带有混融风格特点的简唱型两类。

（1）简唱型（短歌体）

在瑶族道教音乐中，凡在曲体内部没有局部的音乐和歌词片段要进行规律性的重复演唱者，都属简唱型歌腔。一般情况下，若用“简唱”唱法演唱，按歌词顺序演唱完后，旋律曲调的进行便告一完整段落。若有重复，也将是以此同样的整段曲调反复唱（或加变唱）不同的歌词内容。这一类歌曲与后面要介绍的复唱型歌曲相比，一是衬词少，二是音乐形态较规范有序。如旋律的音高、音程和调式较稳定、明确，旋律线条起伏较大、轮廓清晰，节奏较鲜明，音乐结构一般较为短小，调式较多为宫、商、徵、羽，甚至也有角调式。

（2）复唱型（长歌体）

凡按传统习惯要在某些特定的乐句和词语片段部位进行程度不同的重复演唱的瑶族道教歌腔，均为复唱型歌腔。从体裁分类上看，此类歌腔形式一般属于民歌范畴，但若在道教仪式场合使用，则兼含宗教仪式歌特点。由于此类歌曲一般都有较长大的歌词结构，歌曲的篇幅也相应地拉得很长，为区别于前一类“短歌体”，故把复唱型称之为“长歌体”。复唱型又可分为三种具体的结构形式：

a. 顺唱

“顺唱”是指仅在一首歌曲尾部重复音乐和歌词片段的复唱型歌腔。例如在“度戒”仪式里唱的【拦师公】（谱例略），该曲头一段落的两句歌词为：抽手难为天庭府，官员上任落何州。在曲式结构上，整段歌词用五个乐句的篇幅唱完，

---

① 从汉族道教音乐来看，由于道教本身具有较高的人为宗教素质，经过职业道教音乐家的长期努力，而使汉族道教歌腔的艺术形式产生了明显的分化，其艺术体裁也有着较为明确的划分依据，大体上可划分为偏重音乐性、具备一定艺术歌曲的韵曲和偏重语言特点的吟唱调、朗诵调等不同体裁类型。而瑶族道教音乐由于自身存在着较明显的民间性和地域性宗教特点，又与本民族原始宗教紧密结合，其歌腔的艺术化倾向不甚明显，在其咏唱调与吟唱调之间，旋律性差别并不是很大，故本书在划分其体裁形式时，较偏重采用民间音乐的分类方法，而尽量避免以汉族道教常用的“韵曲”、“韵腔”等概念称之。

第一乐句有引子性质，全用衬词，其他四个乐句为两对彼此有变唱关系的上下句式。故此，若从该类音乐的一般性结构特点来看，便具有带变唱的上下句式复叙体结构特征。而就“顺唱”类本身来看，一段歌词唱完，曲调便具备一定的复乐段特征。该曲式结构图形可见图表2。在歌词结构上，全曲的后四个乐句里，分别包含字数为二、五、四、三的主词词汇或词组，其间夹杂有多少不一的衬词，此类民歌的一个重要特点是：演唱第五乐句中的三个字主词，亦即每两句歌词的最后三个字时，要先唱最末两个字，再从倒数第三字开始，重复唱最末三个字。当地的红头瑶、白线瑶称这种唱法为“平唱”，而蓝靛瑶（富民县）则称为“顺唱”。其歌词的演唱顺序特点如下：

抽手难为天庭府，官员上任落何州。



若结合歌词特点来看该曲的曲式结构，则可列图如下：

图表1



b. 隔唱

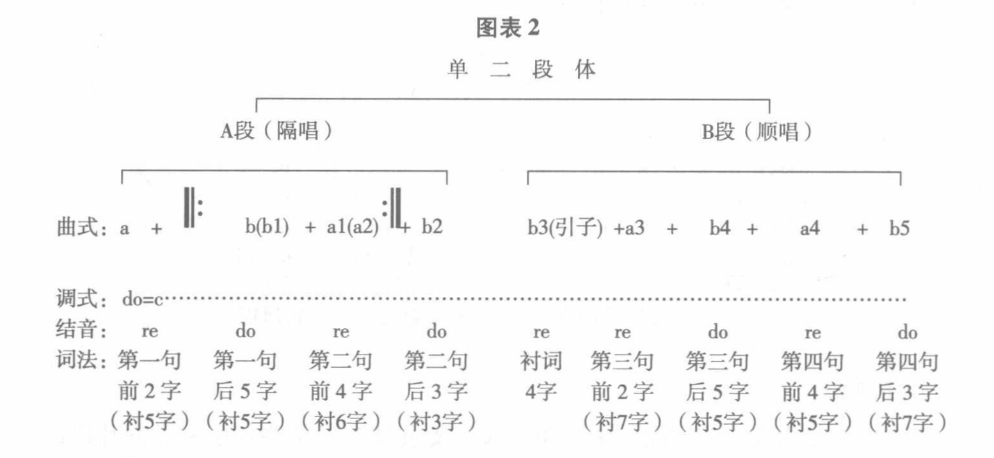
“隔唱”是指在一首歌曲的中间和尾部均要重复演唱某些音乐和歌词片段的复唱型歌腔。在此类唱法中，必须重复演唱的程度比“平唱”复杂得多。如【拦师公】的另一种唱法（谱例略），在整个歌曲结构上，一方面将歌词的不同片断揉碎，并在这些词语之间加入许多的衬词进行填充；另一方面则把乐曲中间和尾部的某些词语片段提出来，按一定的传统习惯，有规律地反复吟唱，至使短短的两句歌词，被放入了可长达十余个乐句的篇幅内唱完。全曲共有12个乐句，第一乐句有引子性质，全用衬词，其后的正曲为11个乐句，除了其中第一乐句之外，后面的10个乐句由五对带变唱的上下句式复叙体乐段组成。在歌词上，该曲的第一乐句为引子，第二乐句唱第一句歌词的头两个字；从第三乐句至第七

乐句，要唱第三句歌词的后五字和第二句歌词的前三字，其间插入多少不一的衬词；从第八乐句到第十一乐句，则基本上完整重复前面四个乐句的歌词内容；最后一个乐句里，重复歌词的特点同前述“顺唱”的最后乐句，即先唱最末两个字，然后再从倒数第三个字开始，重复最末三个字。此类唱法及结构方式，当地的红头瑶和部分蓝靛瑶称其为“返唱”、“歌回”等，而富宁县的蓝靛瑶则称为“隔唱”。（图表、谱例略）

c. 综合类

在实际的演唱活动中，还可看到将顺唱和隔唱结合起来演唱的情况。在此情况下，一般以四句歌词为一曲体的循环周期，前两句歌词用顺唱，后两句用隔唱；或前两句用隔唱，后两句用顺唱，由此构成由包括 AB 两个乐段的二段体曲式。例如在我们收集到的一首富宁县瑶族民歌风格道教仪式歌【炼度舞歌】（女声伴唱，谱例略）里，采用以下所示的音乐及歌词基本结构：

图表 2



在不同的瑶族支系，类型划分的情况和具体的音乐风格又有一定差别。例如，在河口蓝靛瑶的顶板瑶中，瑶语称吟唱调为“夺满搜闲”，汉语可译为“读神书声”；瑶语统称各种咏唱调为“囊满”，汉语可译为“念神”。而沙瑶称吟唱调为“读念”，对咏唱调则按速度不同，分别以“剁根”（快板，直译为“读快”）、“端夺”（中板，直译为“中读”）和“剁满”（慢板，直译为“读慢”）三种类型称之。至于民歌伴唱部分，除了各支系之间在音乐风格上有所区别外，每一支系内部的旋律音调多为同一母体旋律的变体。

从宗教文化的角度，瑶族道教音乐还可分为“道派”使用的道乐、“师派”

使用的师乐和师、道共用的民歌伴唱三个部分。一般来说，由于道、师两派在仪式活动所使用的经籍、法器和应用的场合、对象、功能作用等方面都有不同，而带来音乐形式、音乐内容和演唱方式上的种种差别。

2. 整体性音乐结构特点

在瑶族道教科仪里所用的音乐，大致可归纳为两种大型音乐结构形式：

（1）回旋体歌舞音乐套曲

以富宁县瑶村瑶族道教“度戒”仪式音乐为例，在其音乐仪式活动的整体布局中，上述简唱型与复唱型两类曲调是呈一定规律性地交叉出现的。一般情况下，音乐形式因素较为一致的复唱型（长歌体）歌腔总是在每一个较关键的仪程部位，以较长的音乐和歌词篇幅和同曲异词（内容）的方式有规律地出现，是此类套曲中较为固定和同质性的结构因素主部；而在上述主要程序里，当复唱型歌腔唱毕，又常常有一首至数首简唱型（短歌体）舞歌、吟唱调或打击乐曲牌，或单独出现，或以小型联缀体结构方式出现，作为插部穿插于各个主部之间，由于此类插部在曲目的类型、数量和音乐特点等方面均很随意，故与前述作为主部出现的复唱型歌腔相比，是为此类套曲中较不固定和异质性的结构因素。此外，在以上宗教祭祀歌舞音乐套曲中，凡为主部的都是带有瑶族本民族乡土特点的复唱型歌曲，应属于瑶族民间祭祀音乐中的原生层次；凡为插部的多为带有“杂交”文化性质的简唱型舞歌、打击乐舞曲或曲牌，应属于瑶族民间祭祀音乐中后来加入的部分。这里，如果我们按曲式结构分析的惯例，将前一类同质曲调材料用 A 表示，后一类异质曲调材料用其他字母表示出来，并列成相应图式，那就明显可以看出，当地瑶族道教仪式音乐的整体布局中，呈现出一种以回旋体因素为主，兼含联缀体因素的曲式结构特点，其一般结构规律如下图所示：

图表 3

A +	B +	A +	C +	A +	D +	A +	E …………
主部	插部	主部	插部	主部	插部	主部	插部
复唱体（+曲牌）	简唱（联缀）体（+曲牌）	复唱体（+曲牌）	简唱（联缀）体（+曲牌）	复唱体（+曲牌）	简唱（联缀）体（+曲牌）	复唱体（+曲牌）	简唱（联缀）体（+曲牌）

由于瑶族道教仪式活动的日程安排常受到经济条件或其他条件的制约，整个仪式过程所需的时间往往根据具体条件有所增减，祭祀音乐中的表演顺序和曲（舞）目也就据此而常作调整或删减，鉴于在民间文化中这种自由随意性乃常态现象，故不拟在此列出详细曲体结构图示。

（2）联缀体歌舞音乐套曲

以河口县瑶村瑶族“度戒”仪式音乐为代表，这一类祭祀活动的音乐总体布局中呈现出来的，是另一种带联缀体性质的歌舞音乐套曲结构。如前所述，前一类大型套曲结构，系以回旋体因素为主，兼含联缀体因素。其中，回旋体因素系从主部复唱型歌腔和插部简唱型歌腔、舞曲和曲牌交替演唱（奏）中产生，而联缀体因素则主要是蕴含在以简唱型歌腔、吟唱调、打击乐舞曲和曲牌联结、组合而成的各个插部的演唱（奏）过程中间。与上述情况相比，可以看出在河口县瑶山的“度戒”仪式里，由于没有出现由民间歌手以复唱型歌腔伴唱的情况，故在演唱（奏）简唱型歌腔、吟唱调、舞曲和曲牌时产生的联缀体因素便为唯一结构要素。而在此大型组曲中，以每一个主要仪式程序为载体，负载一个个由简唱型歌腔、吟唱调或打击乐舞曲、曲牌组成的联缀体歌（曲）群的情况，则是仍然存在的。

须特别加以指出的是，经笔者调查，在河口县瑶村一带的蓝靛瑶中，虽然现在已较少在“度戒”仪式里唱复唱型仪式歌腔，但据某些村民介绍，此习俗以前是曾经普遍存在过的，只是由于近年来商品经济大潮的影响，此类音乐民俗也随着其他传统民族文化一起慢慢消失了。另外，在该地区瑶族道教师派唯一的一本经书《救患科》里，也还记载着一部分复唱型仪式歌曲的歌词内容，在笔者收集到的当地瑶族民歌里，也大多是此类复唱型民歌，它们均是以往在该地“度戒”仪式里曾有过此类歌唱习俗的明确佐证。故此，如今该地瑶族道教仪式音乐中存在的联缀体结构因素，应该系由原来曾经存在过的回旋体因素脱胎、演变而来。

3. 演唱形式

在演唱形式上，简唱型歌腔多采用独唱、齐唱或一领众和三种形式。在演唱歌腔时，往往要用鼓、锣、钹等打击乐器伴奏。复唱型歌腔则一般采用瑶女仪式伴唱（亦称“贺歌”）的形式，较有民族性和地域性风格特点。此类伴唱多系二人或三人的女声齐唱，也有男女声混声齐唱的情况，常有一名歌师在歌曲的间歇处提示歌词，一般不用伴奏乐器。

（二）唱词

瑶族道教歌腔可分为咏唱调和吟唱调两大类。其中，咏唱调的歌词一般采用

复唱型和简唱型两种格律形式，复唱型歌腔的形式特点已如前述，在此仅略述简唱型歌腔及吟唱调的歌词格律特点。在此两类歌腔中，一般采用四种格律形式。其一是四言四句式，凡"道派"的念咒腔及部分"颂"、"赞"、"偈"，多采用此类形式。例如道腔【洞中咒】即属此列。其二是五言四句式，凡"道派"的"步虚"及一部分"颂"、"赞"等，许多采用此类句式，在文山州富宁县瑶族的道教经籍《咒水科》里，便记载有以下五言步虚歌词：【众圣步虚】、【起道步虚】、【功曹步虚】、【午朝步虚】、【晚朝步虚】、【送圣步虚】、【安坐步虚】、【献酒步虚】等。其三是七言二句或七言四句式，凡"师派"的歌腔，绝大多数采用民间诗歌的七言句形式，例如【召龙】、【罗白】、【功曹献茶】。"道派"歌腔里也有少量此类例子，如【十二方位】。一般情况下，以上三类句式的道腔大多属于咏唱调类。其四是长短句式，又可分为两种情况，一种是咏唱调中使用的长短句，有些系诗歌体，如道腔【十供献】，系以七字句为主，杂有少量五字句；有时则在某些祭献词、祷歌中使用口诵体，例如【献香】、【呈请启九帝】。另一种是吟唱调的唱词，一般都是长短句，但一般仅用口诵文体，而不用诗歌体，如【请阴阳师】、【镇帅】等。此外，上述各种基本的歌词格律形式，还会由于个别字句的增删，而衍生出不同的变体。

（三）乐器与器乐曲牌

在乐器的使用方面，云南瑶族蓝靛瑶支系的道教音乐普遍使用带法器性质的打击乐器，其形制与汉族民间道教或民间戏曲常用的各种日常打击乐器相比，除了在形制上常常因地制宜、因陋就简之外，内容是大致相同的，特别是与汉族道乐中铙镲牌子或正一道、火居道的锣鼓乐使用的法器相似，但数量种类还不及此。一般常用的有法鼓（大、小扁木鼓）、大锣、小锣、钹（分公、母钹）、大镲、法铃等几种，其中又以鼓、锣、钹三大件为主。所用的法曲曲牌及其演奏形式、演奏手法较为单一和随意，较多地显现出自早期道教遗传下来的古朴、自然的形态特征。（乐器特征略）

在演奏形式上，通常有打击乐伴唱、打击乐伴舞和打击乐曲牌合奏三种。打击乐伴唱一般可分为法（经）师自击自唱和打击乐合奏为独（齐）唱伴奏两种情况。在前一种情况下，随师、道两方法师的习惯不同或技巧高低，所击的乐器及演奏方式也有不同。如在河口瑶族的"度戒"仪式里，师方经师自击自唱时，一手执法鼓，一手执槌横向敲击；道方经师则将一钹置于地上，仅用一手上下击钹，另一手持（翻）书唱诵。河口县沙瑶师公李老满更为身手不凡，他口中唱着

难度较大的歌腔，还一手上下击钹，另一手横向敲鼓，鼓就斜放在一只腿的脚面上，一人奏（唱）出三种不同的节奏型，尚且应付裕如。击乐伴舞也可分为自击自舞和打击乐合奏伴舞两类，自击自舞的例子，如后文所举在某些仪式中法师自执法铃伴舞，以及“动鼓”仪程中跳的各种双（三）人鼓（钹）舞。比较而言，打击乐合奏伴舞的情况就稍微少见一些。打击乐曲牌合奏时，其器乐曲牌在乐曲形式、音乐风格和表现手法上略显单一，常常是在整个仪式和不同程序的开头、结尾和连接部分使用。尤其在某些需要渲染仪式气氛的场合，打击乐曲的作用十分突出。

在器乐部分，“道派”和“师派”的用法也各有特点，例如，蓝靛瑶的“道派”打击乐主要是一首【道派锣鼓曲】，其中较多采用长短型（前疏后密）节奏；“师派”打击乐也有自己典型的【师派锣鼓曲】，并有多种变体，其中较多采用持续进行的短长型或均分型节奏。师、道两派分别将以上节奏型作为具有本教派象征性文化符号作用的主导节奏音型，使之贯穿于整个仪式的过程和首尾。

（四）舞蹈

在云南蓝靛瑶的道教仪式里，“师派”和“道派”一般同坛演法，双方共舞或分别跳的舞蹈组合很多，以下将这些不同的舞蹈划分为六类：

1. 法器舞

这是瑶族道教仪式中最富于民族特点，并与音乐关系最密切的一类舞蹈，内含舞目有：由主祭师公一人跳的【师公动鼓单人舞】、由一位主祭师公奏法鼓领舞，另两位师公击钹、铃随跳的【师公动鼓三人舞】、由主祭道公一人击鼓自跳的【道公动鼓单人舞】、大明师率两位助手跳的【道公动鼓三人舞】、主祭师公率助手跳的【双人钹舞】、由主祭师公一人跳的【铜铃舞】等。其中多数是在“动鼓”时，由主祭师（道）公们自击自跳，又以用扁木鼓为主奏法器的情况居多，在有些瑶族地区将其称为“木鼓舞”或“扁鼓舞”。同时，考其源流，在民间传说中此舞的来源还与瑶族始祖盘瓠有关，在云南师宗县流传的【木鼓舞】传说里，远古时期，瑶族的始祖——盘王常带孩子们上山打猎，一日在山崖上发现一群岩羊正在吃草，盘王和孩子们搭箭便射倒了几只岩羊。当他们兴高采烈地上崖捉羊时，不料一只尚活着的岩羊突然站起撞向盘王，盘王猝不及防，从悬崖上跌下去，摔死在一棵泡桐树上，岩羊也死在了崖边。弟兄六人悲痛万分，遂将大泡桐树砍倒做成鼓腔，岩羊皮蒙做鼓皮，制出第一具木鼓边敲边舞，哀悼死去的

父亲，此俗一直传到今天，此舞也被称为“盘王舞”①。

不同瑶族支系的法器舞尽管在艺术形式、表现内容和表现手段上大体一致，但在表演风格上却存在某些细微差别。例如在各瑶族支系，“度戒”仪式里的各种“动鼓”舞蹈都不外乎由师（道）公携鼓、锣、钹等自击自跳，在步法、队形上也大体相同。在舞蹈风格上，河口、文山一带的顶板瑶、白线瑶的此类舞蹈一般采取先下蹲、然后渐渐上立的姿势，舞步动作较为粗犷、豪迈，幅度、跨度较大，锣鼓和诵经声韵直冲阴府云霄，颇有“惊天地、泣鬼神”的氛围和气势。比较之下，河口沙瑶的“动鼓单人舞”一类舞蹈则多采取站立的舞姿，常常轻迈舞步，动作的跨度、幅度微小，显得异常轻巧、优雅和细腻。两地师（道）公演法时皆跳的“铃舞”之间，也存在着同样的风格色彩性对比。不同瑶族地区的此类舞蹈皆有的一个共同特点，即在主祭师（道）公自击自跳的同时，“司香玉女”歌班和锣鼓乐队还在一旁唱奏相伴，渲染出一派于庄重、典雅中透满威灵神性的典礼气氛。

2. 道具舞

此类舞蹈与不同的仪程内容结合较紧密，所用的道具往往具有较明确的宗教性含义。较典型的例子，如各地蓝靛瑶“度戒”时，皆要在“踏三台”时跳以朝笏（竹筒或木简，伴以铜铃）、罗白（头巾）、纸面具和勿手（花编带）为道具的数段舞蹈，边跳边唱【罗白调】为伴；“度道戒”时，道公先跳一段徒手舞，然后手捧道服又跳一次，同时师公也在一侧跳“面依②舞”；还有河口县一带顶板瑶中流传的“筛舞”，系在“学经”时，由三位主祭师公各手持筛筐对舞；类似的舞目还有“筛帅”时，由大明师跳的“筛舞”；师公“行罡”时跳的“卦舞”等，后者以占卜用的“筶”为道具，并结合罡禹步动作在内。

3. 兵器舞

如在“请师”仪程中，由三位师公持法刀跳的“请师舞”；“镇帅”时，由主祭师公率助手跳的“镇妖二人刀舞”，皆配合以罡步和搏斗击杀动作。另外，如河口县红头瑶祭祀时跳的“棍舞”也属此列。

① 参见黄忠堂《师宗瑶族宗教祭祀歌舞考源》，《民族艺术研究》1994 年第 3 期。此传说与广西瑶族有关长鼓舞的传说几乎完全相同，仅只是木鼓变作了长鼓（详见《中国瑶族风土志》，第 263 页），若属实，则可见云南瑶族的木鼓与广西瑶族的长鼓之间应有一定的渊源关系。

② 面依，即师服。

4. 综合舞

如“行朝”（绕天庭）时跳的“脐带舞”，师父（再生父母）与辛恩（胎儿）各自的腰上拴上布带（脐带），众人持伞盖、“行朝”（绕天庭）时跳的“脐带舞”，师父（再生父母）与辛恩（胎儿）各自的腰上拴上布带（脐带），众人持伞盖、法刀和各种打击乐器，边奏（唱）、边走、边舞，绕完院内（天庭），又绕法坛。

5. 情节舞

河口县沙瑶的“度戒”仪式里，有一些情节性的舞蹈，例如在“请圣”这个仪程中，便要跳名为“杨二与九娘”的舞蹈，并有相应的经文唱段《九郎唱》、《九娘唱》等。此舞与瑶族民间的一则道教传说有关，据《贡筵大会鬼脚科》记载，古代湖南梅山一带有唐、杨两户人家，唐家生女为九娘，杨家生子为杨二，后结为夫妻，分别在甲子年正月十五、甲申年七月十五和甲午年十月十五生下三个男孩，即后来成为瑶族道教“师派”主神的三元兄弟，上元唐文保、中元葛文先和下元周文达。三兄弟先后在梅山、庐山和雪峰山雪峰寺修习文武和道教，最终成为瑶族道教的神圣。比起前面几类舞蹈来说，情节舞一般比较讲究道具的使用搭配，服装较为做工精致、色彩艳丽，注重较简单的人物关系和情节铺陈，音乐上也常常利用节奏、速度等要素来完成情绪的转换对比，并突出其描写、模拟的功能作用，在结构上也多呈散、慢、快、散的戏剧性程式特点。

6. 哑剧舞

如文山瑶村瑶族的“度戒”仪式里有《打飞虎》一个节目，届时要由师公扮为猎人、乞丐等，与戒童边调笑戏谑，边舞蹈表演。既存在舞蹈的因素，也带有哑剧或滑稽剧的特点。

三、 跨民族、 地域性音乐文化风格特征

云南瑶族道教音乐作为一个自在、自足的音乐文化事象，具有以下几方面系统性文化风格特征：首先，它既在宗教文化层面上从属于中国道教文化系统，又在民族文化层面上从属于瑶族传统文化系统，因而在文化上具有多维、多相性特点；其次，作为一个微型音乐文化子系统，它在中国道教文化、民族传统文化等整体性（宏观层面）的文化风格范畴之内，既与某些跨民族、地域存在的区域性（中观层面）文化风格有关，而自身又体现出许多地域性（微观层面）或民族性

的文化风格特点。具体而言，在区域性文化风格层面，云南瑶族道教音乐文化似乎与主要分布于两广、湖南等中南地区汉族和少数民族中的道教支脉“梅山教”有较多的关联，从属于以后者为主体形成的、具备民间道教性质的“梅山教区域文化风格圈”，而与云南省内其现居住地毗邻的其他汉族和少数民族信仰的道教文化非属同一支脉。在地域性文化风格层面则表现为以下三个方面：其一，云南瑶族道教音乐含有较浓郁的本民族支系（蓝靛瑶）音乐文化风格因素，一个明显的例子如具有本民族民歌特点的复唱型歌腔在道教歌腔里占有较大的比重，据有显眼的位置，致使此类音乐明显区别于同属“梅山教”区域文化风格圈的其他中南民族道教音乐文化。其二，在云南省内，由于瑶族及其传统文化（含道教文化）系自外省迁入，且因迁入历史甚短，尚未与周围其他民族形成较多的混融和文化交流，致使瑶族道教音乐文化在该省内保持较独特的文化个性，同时还使此类地区的道教文化群落成为中南地区“梅山教”区域文化风格圈在云南的一块块“飞地”。其三，与两广、湖南及云南本地的其他瑶族支系，特别是过山瑶（红头瑶）相比，云南瑶族的主体——蓝靛瑶在民俗和宗教文化上也具有许多自身的个性特点，在各瑶族支系共同信仰的道教文化方面，蓝靛瑶也比其他支系更接近于“梅山教”支脉，而少了一些盘瓠信仰成分。在道教音乐文化上也有着同样的表现。为进一步说明问题，下文拟着重对云南瑶族与中南地区汉族和少数民族道教音乐之间的关系及其共有的区域性文化风格特征进行一些必要的分析，有关地域性文化风格特征方面的问题较为繁复琐碎，必须另辟专文进行讨论，在此仅据需要而略微涉及。

1. 与湖广地区汉、壮、毛南等民族“梅山教”之间的同源关系

在瑶族道教及道教音乐的发展和流徙过程中，与其早期、中期的流徙有关的湖广和云南等地为重要的过渡地带，在对这些地区的瑶族道教（乐）与汉、壮、毛南等民族道教（乐）及其科仪特征进行比较时，可以发现一些有助于认识其道教（乐）发展过程的重要线索。一个明显的例子是，从道教的一般性特征来看，云南瑶族道教与当地汉族道教或巫、傩、端公等虽然存在某些共同的地方，但差异之处更为明显，而越是沿贵州、广西往中南方向走，便与这些地区的汉族和少数民族的某些地方性道教派别或巫、傩等逐渐趋同。

若对壮族道教与瑶族道教进行信仰内容的比较，可以看出彼此存在一些重要的异同特征。相同的方面，例如两个民族的“师派”诸神均按在道教中所居地位的重要性差别，构成具有主次层次区分的神仙体系，其中壮族道教诸神以三元、

九官、二十四相、七十二相依次排列，其层次关系较为有序，而使此道教流派像汉族道教那样，于多神宗教信仰中蕴含向一神教发展的趋向，从而不同程度带上了人为宗教的基本性质特征。相异的方面，如瑶族道教在具有多神崇拜、祖先崇拜等信仰内容的同时，还存在带有明显图腾（犬图腾）信仰特点的盘瓠崇拜内容，特别是在盘瑶（过山瑶）每年一度的盘王节祭祀活动和民族古籍《过山榜》（亦称《评皇券牒》、《过山照》）中，此方面内容尤其明显。在广西、云南等地的蓝靛瑶（山子瑶）中，有关盘瓠神的信仰内容也在其道教“师派”经书里随处可见。从上述与图腾崇拜有关的古籍和民俗活动内容来看，往往是与瑶族人民长期以来颠沛流离、迁徙不定的游耕、狩猎生活，以及在瑶族传统社会遗留较多的，为原始氏族社会时期特有的较粗泛信仰意识因素有关，在具有为道教特有的某些人为宗教特点的同时，也保留了较多原始宗教的信仰因素。而壮族作为长期定居的水稻农耕民族，其道教信仰较多与汉族类似，系以含有向一神教信仰发展趋向的多神崇拜和祖先崇拜为主，比较瑶族道教来说，带有较明显的农业社会和人为宗教等文化特点。

湖广地区的其他少数民族道教信仰的情况与壮族和瑶族大同小异，在此略述。

前曾述及，在瑶族内部，相对于广西、湖南、广东等瑶族居住较多的省区，云南瑶族的一个重要特点就在于它是以蓝靛瑶支系为主体，并且，它在整个瑶族系统中具有最大参照意义的子系统，则是主要分布在广西、湖南等省区，占瑶族人口第一位的盘瑶支系。经过对不同瑶族支系的宗教文化材料进行比较，可以发现其最大的两个支系“棉”（他称为“盘瑶”或“过山瑶”）、“门”（蓝靛瑶或山子瑶）分布最广，而又以盘瑶所跨越的广度为最，可说凡有瑶族分布的省区或东南亚国家，以及最后迁入的美国，都有盘瑶支系人口居住；其次为蓝靛瑶，主要居住在中国南方各省及东南亚的越南、缅甸、老挝等国。值得注意的是，这两大支系人口无论迁徙到哪里，几乎都完整地保留着自己均带有道教色彩，却又在两个支系之间有着明显差异和个性的传统宗教文化，而其中一些最重要的文化差异和个性特点又是通过宗教祭祀歌舞保存下来的。

从宗教信仰的角度看，云南的蓝靛瑶、广西的山子瑶（蓝靛瑶）以及迁徙到缅甸、越南、老挝等东南亚国家的蓝靛瑶虽然也属“盘瓠种”，信仰盘瓠文化，但比较其他瑶族支系，其宗教信仰带有较多的道教文化成分，主要特点在于分为师、道两派，宗教仪式以“度戒”为主，兼具道教入教仪式和成年礼特性，综合了早期天师道、梅山教和后期道教正一派的信仰因素。从宗教特征上看，蓝靛瑶

道教与主要分布在广西的汉、壮、毛南等民族的道教同源，在它们的“师”、“道”两派中，凡为“师派”者，一般属民众道教的“梅山教”支脉。凡为“道派”者，也一般属道教的正一派。

比较而言，以盘瑶（含云南的红头瑶）为主的其他一些瑶族支系尽管也同样有“度戒”的习惯，有些地方的盘瑶也称其为“梅山派”，其宗教信仰中也渗透着许多道教因素，但若仔细加以分析，可看出与蓝靛瑶的道教文化之间存在着以下几方面的差异：其一是在其道教信仰中，以“度戒”仪式为代表的一整套道教信仰内容和行为方式均与蓝靛瑶道教存在着一定的差别，在道教组织和祭仪行为上往往表现出“师”、“道”合一的倾向，并且较少道教正一派（“道派”）的因素。其二是这些支系均比蓝靛瑶更为重视盘王节或“还盘王愿”的仪式活动，此类活动中的各种祭祀内容多与盘瓠文化有关。其三是这些支系的“盘王歌”、“过山榜”和其他盘王神话内容均较蓝靛瑶为多，从整体民族文化上显示出更多的盘瓠文化沉淀因素。因此可以认为，蓝靛瑶与过山瑶之间，在道教文化特征上存在着许多差异之处。另外，在与广西汉、壮等民族“梅山教”的源流关系上，蓝靛瑶比过山瑶似乎更为亲近、紧密一些。在宗教文化形态特点上也更为趋同。由于这些差异的存在，致使云南蓝靛瑶在道教和道教音乐文化上的区域性和地域性特点都更多具有一般性的社会文化意义，而与民族性因素甚少关联。

2. 乐舞程序及音乐特征的比较

下文将以较具代表性的广西汉族师公音乐实例为主，略述云南瑶族道教音乐与广西各民族师公音乐之间共有的区域性（跨民族地域性）文化风格特征，以及云南瑶族区别于其他民族和其他瑶族支系而独具的地域性风格特征。

在广西壮族自治区戏剧研究室编的《师公戏音乐》一书中，收录了包括壮、汉、毛南、瑶、仫佬等民族的一批师公戏（舞）音乐乐谱，是迄今为止该研究领域最为完整、翔实的文献之一。在汉族师公戏（舞）部分，笔者选择出自认为较真切地反映出师公戏（舞）原貌的两套代表性曲目，一是“钦州县汉族跳岭头”白话唱腔（三十三首）；二是“南宁汉族师公戏平话唱腔”（三十六首）。以其音乐为例，与云南瑶族道教音乐略作比较。

（1）与“‘跳岭头’白话唱腔”的比较

在广西南部的钦州、灵山等地，在壮族和汉族约农历八月中旬举行的“岭头节”期间，有邀请师（道）公艺人组成的“岭头队”来表演“跳岭头”仪式歌舞的习俗。“岭头队”艺人分为师、道两类。每当“岭头队”到来，便先在离村

庄不远的野外小山坡或旷地上设坛，包括写神函、请祖师等预备性活动程序，吃罢饭，便开始正式的仪式表演。在整个仪式过程中，要经历师教祭祀活动必有的烧香、请圣、安坛、送圣等一般程序，其中又包括许多具体的仪节，同时还要穿插为此类仪式特有的、为乞求神灵保佑村寨平安、来年丰收等内容的一些祭祀内容，并跳八个相应的舞蹈，即三师舞、四师舞、三元相（夫）、四帅舞、五雷舞、十帅舞、千岁舞、收精舞等。三十三首唱腔便贯穿于这些程序的首尾（曲名略），根据这些唱腔的曲名和音乐、歌词特点来分析，可以看出汉族“跳岭头”的唱腔与云南瑶族道教音乐的唱腔存在如下的同异特征：

其一，上述两类歌舞音乐具有基本相同的表演和演唱形式，并在一定程度上保持了民间祭祀乐舞原始、古朴风格的表演特征。“跳岭头”活动主要采用歌舞和坐唱两种表演形式，在“跳岭头”的三十三首唱腔里，有一部分称为“抛偈”的便属于歌舞伴唱曲，另有一类直称“坐唱”的则为舞蹈之间穿插的清唱。这些唱腔主要采用一领众和、齐唱、唱腔加鼓点等演唱（奏）方式，其中采用领和方式的约占5%，唱腔加鼓点的约占10%弱，有时带有锣鼓打击乐伴奏，而一般不用拉弦乐器和吹管乐器。因此，从表演形式上看，“跳岭头”一类汉、壮民间祭祀歌舞与云南瑶族道教乐舞是非常相似的。首先是二者均未脱离民间祭祀乐舞中以跳神和唱歌书为主的典型形式特征。还值得注意的一点是在那些为发展了的师公戏中所常见的戏剧性因素和外来的歌舞、器乐表演形式因素，在上述两类歌舞的表演过程中都很少见。不同之处在于，两类祭祀歌舞的音乐虽然都采用舞乐和清唱两种基本表演形式，但由于瑶族道教乐舞是在宗教仪式“度戒”时表演，以宗教的礼俗性功能为重，以尊神和祖先之灵为主要娱向，故其歌舞表演也更多的是重在表现宗教文化内涵，而轻外在的表演形式，具体表现在其每一舞蹈的表演程式和舞蹈动作均具象和简约，演唱时也更为神情严肃、专注，而较少动作、表演和表情的运用。相比之下，“跳岭头”的演出由于主要是在节日应邀表演，因而更注重在原有宗教内容中包含的祭祀程序、逻辑结构、故事情节、历史和宗教人物关系的基础上，一定程度地发挥舞蹈表演的情节性和程式性、舞蹈动作和唱腔旋律的艺术表现性等艺术性因素，宗教仪式性因素就退居其次，甚至仅保持宗教仪式的结构外壳，从而产生了朝民间歌舞戏或民族戏剧雏期形式过渡的趋向。若再就表演群体的社会性质而言，由于云南瑶族道教乐舞是在较为封闭的社会文化环境中生存，其表演者——师公和道公都是来自本社会群体内部，而使此类表演带上明显的礼俗性和群体自娱的色彩，比较之下，“岭头队”的表演者则一般来自异乡，平时

跨群体和地域流动，在文化角色和群体性质上“业缘性”特点更为浓厚，而形成了集农民、师（道）公、艺人三种身份为一体的半职业性民间表演社团。

其二，在体裁特征和其他音乐形式特点上，两类祭祀歌舞音乐皆沿用了民间乡土性的吟唱调、山歌、小调等曲调类型，从而保持了民间祭祀性乐舞的基本性质。在“跳岭头”唱腔中，除了像《樟木斛船出海洋》等一两首带有山歌风格之外，几乎都不同程度掺和了民间吟唱调和小调民歌的曲调特点，纯粹属于吟唱调或小调风格的比较少见。而在云南瑶族的道教音乐唱腔里，除了由民间歌手伴唱的复唱型“贺歌”带有山歌风格外，凡师公、道公唱腔，则几乎都是分属于朗诵调、咏唱调或少量的小调类型。故而后者显然保持了更多的民间性与乡土性因素。它们共同的特点是，二者所采用的多是师（道）公音乐中的基本曲调，各自的不同唱腔的旋律都以一两种或两三种旋律母体衍生而成，所用的节奏型和调式、调性也比较单一，并且都较少带有不同戏曲声腔、外来舞歌小曲、器乐曲牌等曲目因素，其民间乡土性特点由此可见一斑。

其三，从歌词结构和内容上看，“跳岭头”绝大多数采用七言四句或七言上下句式的民歌格律，无论在句式特点或用词遣句的风格上，都与瑶族道教中的“师派”唱腔相类似，如“跳岭头”的《坛前鼓笛响纷纷》歌词是：

坛前鼓笛响纷纷，四帅落马到坛前。

瑶族道教“师派”的《救患科》唱腔【九郎唱】：

番首你打阳首调，复首又打古宁宁，听得鼓声调了响，九郎车马赴坛心……

此外，二者信奉的神祇，如三师、三元、四帅、五雷等，都是一致的。因此，它们具有同源性应无疑问。

其四，从两类祭祀歌舞音乐来看，都应该是汉族和少数民族宗教音乐融合、交流的产物。例如，若将《师公戏音乐》中所载的钦州县汉族和壮族的两套“跳岭头”唱腔相比较，可以发现无论在曲目的名称、排系上，或从曲调的音乐、唱词特点上看，都是大致相同的。从师公戏（舞）已经成为广西跨民族、地域存在的一种民间艺术形式这一点上说，我们已很难确定此类音乐风格的原来族属或

地属。联想到云南瑶族虽然在当地向来与其他民族分开居住，很少混居，但在其道教音乐中却保留了较多的汉族道教文化和音乐因素，其原因大约应该从瑶族的发源地或原居留地的民族关系特征里去寻找。

最后，若从文化性质方面来作比较，可以看出“跳岭头”祭祀活动虽然尚在一定程度上保持着以“祀神”、“通神”为目的，集原始“傩文化”与道教文化为一体的宗教性因素，但强调“娱神”、“娱人”二者功能的现代“傩文化”特点也已得到一定程度的增强。比较而言，云南瑶族的“度戒”、祭龙等仪式活动里，则存在着更多与道教和民间祭祀有关的宗教性因素，起到以“祀神”、“通神”为主要目的的功能作用。

（2）与“南宁汉族师公戏平话唱腔”的比较

此类唱腔主要流行于南宁市郊及邕宁县部分汉族平话地区，该地师公戏（舞）又称为“平话师公”，一般是在民间节日或春耕前后被称为“年例”的祭祀活动中，请师公和道公前来表演，据县志记载：“乡间则于元宵前三日，演尸公，其喜若狂。”既具有唱赞圣灵、祖先和土地境神的宗教性娱神功能，也兼有渲染民间节庆气氛，满足乡人娱乐审美需求的世俗性娱人功能。师公戏可分为内坛和外坛两种，内坛师公多与道公分列为文、武两科，师公开坛时，要请所谓“八大香火”及三十洞神圣前来赴会。首先请鲁班为神仙架桥，跳“鲁班架桥舞”；然后遣“四值功曹”分别到上、中、下界和阳界通知各洞神灵，此时跳“功曹舞”；要为前来赴会的神圣打草喂马，又跳“打草舞”。此外，还有“落走渡朝舞”、“金花仙女舞”、“银花仙女舞”等。外坛师公舞多反映农民劳动生产的情绪和过程，多用滑稽、诙谐、逗趣的动作、舞姿和对白来取悦观众。舞目有“雷舞”、“使牛舞”、“打草舞”及具有歌舞小戏节目特点的“八娘过渡”、“送鸡米”等。该套唱腔部分包括三十六首基本腔和三首小调的曲谱（曲名略），当我们从前面提及的四种角度将此类唱腔与瑶族道教音乐和“跳岭头”唱腔作比较之后，可得出以下一些不同的结论。

其一，从艺术体裁及表演形式上看，表演性歌舞和戏剧性的因素在汉族师公戏（舞）唱腔中已经得到较大的发展。它首先表现在此类师公戏（舞）已像其他该戏种的代表性类型那样，“发展成了有唱、做、念、舞等表演形式，有生、旦、净、丑等行当角色，有矛盾冲突的师公戏”①。从三十六首基本腔的情况来

① 参看钟泽骐《师公戏音乐概述》，载广西自治区文化局戏剧研究室编《师公戏音乐》，第3页。

看，有一些显然是原来在民间祭祀乐舞的通用仪程中使用的重要唱段，原已具备为宗教仪式特有的一定的程式化功能。如【鲁班腔】、【功曹腔】、【金花仙女赞】、【落渡走朝赞】、【八娘赞】、【武马行腔】、【文马行腔】、【土地赞】、【庙祝赞】等，都是在请圣、安坛等程序里，表现具有工匠、信使、男女神圣等不同角色人物的身份、来历的唱段。在民间祭祀乐舞中它们都是在不同类型祭祀活动里必需的通用唱段，在此类祭祀活动场合，不同的仪式类型在使用这些通仪程和唱段的基础上，再加上自己的特殊程序和唱段，便形成了该民间祭祀活动的自身特色。例如在瑶族道教的"度戒"仪式里，便以"烧香"、"动鼓"、"请圣"、"召龙"、"安坛"、"荤筵"、"送圣"等为通用程序，"度师戒"、"度道戒"等程序则为特殊仪程；而在"祭龙"仪式里，通用程序与"度戒"仪式一样，特殊程序则改换为"唱补山歌"、"扫寨"等，这些特殊程序同祈求神灵"消灾除秽、吉福保安"，保佑来年"风调雨顺、五谷丰登"的内容有关。通过比较可以看出，在汉族师公戏里，这种原为宗教仪式所有的程式化功能已经被大大地强化了，例如，那些为祭祀性乐舞原有的通用程序和唱段。在师公戏阶段仍然不变，凡一场师公戏表演之前，按惯例都要先唱"鲁班腔"，演鲁班架桥的情节，跳"鲁班架桥舞"；继而唱"功曹腔"，演功曹传信的情节，跳"功曹舞"，在具有一定结构性作用的部位，又要唱其他一些通用唱腔和舞段，此外还加入了"打草舞"、"使牛舞"等一些新的程式化舞蹈和唱腔，并且在这些通用程序之间穿插演唱各种民歌、小调和歌舞表演；在一些基本唱腔部分，原来传统祭祀仪式中那些由师公、道公以一人扮（唱）多角方式表现的不同人物形象，皆演变为专门的戏剧性角色，如武生、丑生、旦角等，从而使此类表演形式呈现出较多介于民间歌舞和歌舞小戏之间的阶段性特点。以至无论从地方戏曲或民间歌舞的角度来看，师公戏（舞）都可视为较有影响的地方戏（舞）种。在群体性特征上，如果说云南瑶族的师公、道公已初露半职业性端倪，"岭头队"已集农民、师（道）公、艺人三职为一体的话，那么此类师公戏表演者就往往具备了较典型的职业或半职业民间艺人的身份了。

其二，从音乐艺术特征上与云南瑶族道教音乐和广西"跳岭头"唱腔比较，南宁师公调的一个重要特点在于其体裁类型更趋于多层、多元化状况，从而向歌舞小戏和戏曲等表演性艺术形式发展。在南宁师公调里，由于受到外来的戏曲艺术影响，一些主要的基本唱腔，特别是那些自民间祭祀乐舞时期沿传下来的通用程序里的通用唱腔，现已大多戏曲音乐化或已经具有小调体裁特点，其他后期融

入的唱腔则多为来自外乡或其他姊妹艺术的一般性民歌小调和歌舞小曲。仅在上列三十六首基本腔里，属于一般性民歌小调的，就有《叹春来》、《一匹绸》等；直接来自民间歌舞小曲的也有《花鼓腔》、《姐妹采茶》等。再从其他音乐形式特征上看，与云南瑶族道教音乐和广西“跳岭头”唱腔相比，其基本唱腔无论在旋律、曲体、节奏和调式调性诸形态因素方面均更呈多样化特点，除了少部分唱腔之间还存在诸多曲调因素相同的“同源异体”或“一曲多用”现象之外，多数唱腔曲调均呈较为独立的音乐性格。即便是在一些原具有同源曲调特征的通用唱腔之间，有时也仅只是在旋律的基本走向、特性旋律的用法和骨干音、终止式里还依稀存留着由同一母体衍生的关系特点，但由于彼此在演唱方法、板式节奏和旋律的加花变奏等方面离异太多，而导致了音乐性格上的较大差异。此类唱腔如【功曹腔】、【金花仙女赞】、【女打草腔】等。此外，那些外来的民歌小调和歌舞小曲，也各自在音乐和文化特点方面保持着原来的乐种、舞种特性，如【一匹绸】的曲调中，显然还带有江南时调【茉莉花】的变体因素；【姐妹采茶】的旋律也与流行于全国各地的采茶歌舞音乐，包括广西的“桂南采茶”音乐如出一辙。故从整体结构上看，南宁师公戏（舞）音乐更多具有戏曲和歌舞音乐的联曲体特点。

其三，从唱词特点上看，南宁汉族师公戏（舞）的大部分基本唱腔沿用了原来民间祭祀乐舞时期的唱词格律和演唱内容，并且与瑶族道教音乐的唱腔内容显然具有同源性。例如将下面几首唱词与瑶族“度戒”仪式唱腔的唱词作比较，便可说明这一点：

南宁师公调【鲁班腔】：

忽闻鼓乐闹昌昌，鲁班使者到坛场。

南宁师公调【文马行腔】：

入筵领受香茶酒，从头唱出我言章，要唱九娘身出处，家在南山百石乡。

云南瑶族师公调【三元教训】：

忽闻凡界鼓纷纷，上元唐相赴坛中心，入筵领受三杯酒，从头唱只圣

原因。

再将后期融入的小调时曲和歌舞小曲的歌词来作比较，则可以看出无论从唱词格律或表现内容方面，都与上述唱词大异其趣，具有不同历史时期汇入的不同地域文化内容特点。例如南宁师公唱腔【一匹绸】采用的是明清词调常用的长短句格律。其前半段为：

一匹绸，绣双鞋，仅仅绣得够，上绣着，凤阳府，钟鼓两座楼，沉香配兰花。

再看【姐妹采茶】，采用的是为采茶歌舞中常见的时序体“十二月采茶”唱法：

正月采茶贺的是新年，姐妹双双去拜年月。

其四，从南宁汉族师公戏（舞）唱腔里，也像汉族“跳岭头”歌舞唱腔那样，能够找到许多与云南瑶族道教音乐唱腔相似的音乐、唱词和宗教文化特征，可以说明无论是属于民间道教的“梅山教”，还是以此道教教派为中心形成的，包含释、道、佛诸教派因素的民间宗教文化群落，抑或是蕴含于其中的师（道、僧）公戏（舞）艺术系统，都已构成了一种跨民族、区域或国境存在的，融民族、宗教和艺术诸文化因素为一体的社会文化现象。

3. 乐器与乐队的比较

关于云南瑶族道教音乐与广西各少数民族师公戏（舞）所用的乐器，可以从纵、横两个不同的角度观其艺术和社会文化差异。从纵向的艺术与社会文化发展过程角度来看，由于数百年来各民族地区的师公舞主要是存在于具道教性质的民间祭祀活动之中，所用的乐器范围均较狭窄。其代表性特点，即云南瑶族道教音乐与广西各民族的不同流派师公舞音乐都将打击乐作为主要伴奏乐器使用，其中，云南瑶族道教音乐至今仍然仅使用打击乐，而广西各民族的师公舞音乐直至20世纪50年代还以打击乐为主，比较而言，在广西大多数地区，使用吹管乐和弦索乐仅只是近几十年受戏曲、曲艺等其他艺术体裁影响的结果。而从横向的民族性、地域性角度来看，上述地区和民族的道教音乐使用的打击乐器，在乐器类

型及其组合方式上，则存在着明显的地域性或民族性差别。例如在乐器组合方式上，云南瑶族道教音乐里，由于“师派”和“道派”长期有着同坛演法的习惯，均使用以鼓、锣、钹三大件为主的打击乐组合形式是其最大的特点，而在主要居住于广西的其他瑶族支系，也是“师公多用蜂鼓、皮鼓、大锣三大件，道公则用小鼓、钗、锣三大件作基础”①。在主奏乐器的使用上，云南瑶族一般都以形制略有差别的扁鼓为主奏乐器，广西各民族则一般以带有本民族特色的蜂鼓类乐器为主奏，如壮族的蜂鼓、毛南族的祥鼓等。此外在各瑶族支系的祭祀活动中，还经常用到自己的代表性乐器，如布努瑶、白裤瑶的铜鼓、盘瑶的长鼓、坳瑶的黄泥鼓等。

值得注意的是，汉族道教音乐早期主要使用打击乐法器，唐代以后逐渐加入了笙、管、笛等，近代以来，则吹管乐器、弹拨乐器、弓弦乐器和打击乐器并用，并且在其器乐曲目中出现了各种各样的正曲、耍曲曲牌，这些均未随道教正一派传入云南瑶族地区，特别是在瑶族道教里正一派色彩较浓的道派音乐里此类特征并不明显。究其原因，一方面可能是由于近代道教的传入并非是有组织、有目的的，而是带有较多个体性、偶然性的色彩，致使汉族道教音乐未能与其他道教内容形成一个文化整体形态传入云南瑶族之中；另一方面也可能由于瑶族地区处于较偏僻的山地、经济文化和民俗文化的水平条件有别于汉族地区，以致还缺乏吸收、接纳上述各种汉族道教法器粗、细乐种进入的合适土壤。总之，由于在政治、经济、文化发展程度上存在着明显差异，在汉族道教音乐中已明显滋生出了许多文人化、职业化和表演性的人为文化因素，而在瑶族道教音乐里，却仍然保持着乡土化、非职业化和礼俗性的民间宗教文化特点。

结　语

目前已有一些研究文章提到，广西师公戏（舞）大致经历了三个发展阶段：初期，以表演风俗性歌舞为主；中期，发展为跳神和唱歌书两种表演形式；后期，在跳神和唱歌书的基础上发展为现在的师公戏。② 从广西各民族师公、道公

---

①② 杨秀昭等：《瑶族宗教祭祀活动中的歌舞音乐》，《新亚学术集刊》1994 年第 12 期，第 197 页。

的宗教文化活动的情况来看，由于外在自然与社会文化环境的相对开放，不同民族、阶层文化因素也形成较为频繁的相互交流，其乐舞在古代和近现代历史上已经大致经历了民俗性乐舞、表演性乐舞和戏剧性乐舞的不同发展阶段，并显出较为多样化的发展格局。并且可以认为，近代历史上，广西师公戏（舞）的形成，是与各广西地方戏曲和歌舞艺术始终相互影响的过程分不开的，南宁师公戏（舞）发展历史便具体体现了这一基本过程特征。以广西不同汉族地区的师（道）公音乐为例，此类音乐多兼具以上三种乐舞发展阶段的因素，但各自所含的比例有所不同。其中有的以民俗性和表演性因素为主，兼含戏剧性因素，从而与瑶族道教祭祀乐舞的发展水平较为接近；也有的含有戏剧性因素较多一些，而与瑶族道教乐舞的形态特征相比差异较大。相比较之下，若我们将目前流行于桂、滇、黔诸省区的师公戏（舞）视为一种同源文化现象的话，似可以认为云南瑶族道教乐舞和广西“跳岭头”歌舞两种祭祀歌舞活动类型具有相当于广西师公戏（舞）由中期到后期之间的过渡性阶段特点。产生这种差异的原因，应该是与享有这些艺术文化产品的民族或地域集团处在不同的社会、经济和文化环境中有关。以云南瑶族道教祭祀乐舞为例，由于长期存在于边远山区，受到封闭的地理、社会环境、相对滞后的生产关系和生产力水平限制，其宗教及祭祀乐舞艺术形式也呈封闭性的积累和发展，难以与其他地区和民族的较发达戏曲或歌舞艺术形成相互交流，较少产生变异，至今在社会文化层面仍以礼俗性为主，在艺术发展水平上也保持着较为古朴、凝重、沉稳的形式特点，蕴含了较多的社会文化的“活化石”成分。而广西汉、壮等民族由于居住在经济、文化和交通较为发达的省会和中小城镇地区，有着与省内外各艺术剧（舞）种相互交流和学习的机会，使存在于原民间祭祀活动中以“娱神”为特征的“傩文化”因素得到很大发展，继而使自己进入了集道、释、儒、民间宗教和民间戏剧艺术诸因素为一体，以“娱神”为缘起，以“娱人”为终结的南方“傩戏文化圈”内，而其中的以“祀神”、“通神”为目的的纯宗教性因素如今已减少至历史最低点。由于现代社会文化传媒系统的影响，此类宗教文化和包含师公戏在内的艺术文化便持续地产生变异性发展。传统的文化和艺术形态特点也就消失得更快一些。以至也产生了“礼失求诸野”的现象，有些传统的宗教和艺术形貌要转向周围异地或外省区其他民族中去寻找。

（该论文原载于《民族艺术研究》1997 年第 5 期）

附录　瑶族传统仪式音乐相关研究文献索引

一、著述类

陈摩人、萧亭：《瑶族歌堂曲〈盘古书〉》，花城出版社 1984 年版。

冯成善、冯春金：《田林瑶族民歌》，广西民族出版社 2001 年版。

冯成善主编：《田林盘瑶民歌》，广西民族出版社 2001 年版。

何芸、吴伍栋、乔建中：《瑶族民歌》，文化艺术出版社 1987 年版。

黄海、邢淑芳：《盘王大歌——瑶族图腾信仰与祭祀经典研究》，贵州人民出版社 2006 年版。

胡铁强、陈敬胜：《族群记忆与文化认同：瑶族史诗〈盘王大歌〉的文化学解读》，湘潭大学出版社 2012 年版。

蓝怀昌、李荣贞：《瑶族歌堂诗述论》，广西人民出版社 1988 年版。

蓝克宽主编：《巴马瑶族长寿歌》，广西民族出版社 2006 年版。

李筱文：《瑶山起舞——瑶族盘王节与“要歌堂”》，广东教育出版社 2008 年版。

李筱文：《盘王歌》，广东人民出版社 2006 年版。

刘小春、丁战、苏斌：《桂东瑶舞探秘》，广西民族出版社 1992 年版。

蒙冠雄、蒙海清、蒙松毅等：《密洛陀》，广西人民出版社 1999 年版。

蒙冠雄、莫义明、蓝怀昌、刘保元编：《瑶族风情歌》，广西人民出版社 1983 年版。

盘承乾等收集整理：《盘王大歌》，天津古籍出版社 1993 年版。

莎红：《密洛陀：瑶族创业古歌》，广西人民出版社 1981 年版。

苏胜兴、王矿新、韦文俊主编：《瑶族民歌选》，上海文艺出版社 1982 年版。

苏胜兴编:《瑶族民歌选》,上海文艺出版社 1982 年版。

杨民康、杨晓勋:《云南瑶族道教科仪音乐》,台湾新文丰出版公司 2000 年版。

张声震主编:《密洛陀古歌》(上、中、下),广西民族出版社 2002 年版。

赵书峰:《湖南瑶传道教音乐与梅山文化——以瑶族还家愿与梅山信仰仪式音乐的比较为例》,民族出版社 2013 年版。

赵元任:《广西瑶歌记音》,中央研究院历史语言研究所 1930 年刊印。

郑长天:《瑶族"坐歌堂"的结构与功能:湘南盘瑶"冈介"活动研究》,民族出版社 2009 年版。

二、 论文类

白雪静:《"还盘王愿"祭祀仪式中的舞蹈形态研究》,中央民族大学中国少数民族艺术专业硕士学位论文,2006 年。

[法] 郑瑞贞:《瑶族音乐中民歌的分类法——瑶族民歌分类》,《新亚学术集刊》1994 年第 12 期,第 199—204 页。

范泽容:《湖南江华地区瑶族长鼓舞的田野调查与研究》,中央民族大学中国少数民族艺术专业硕士学位论文,2009 年。

凤军:《桂北盘瑶歌咏文化研究》,广西师范大学民俗学专业硕士学位论文,2005 年。

傅湘仙:《瑶族祭祀音乐论》,《艺术探索》1992 年第 1 期,第 18—29 页。

傅湘仙:《瑶族恋俗音乐的活动方式与文化内涵》,《瑶学研究》第四辑,广西民族出版社 1997 年版。

桂韵:《瑶族长鼓产生、完善过程中的人文意识》,《民族艺术》1996 年第 1 期,第 31—40 页。

Herbert C. , Purnell:《"优勉"瑶民间歌谣的韵律结构》,载乔健、谢剑、胡起望编《瑶族研究论文集——1986 年瑶族研究国际研讨会》,民族出版社 1988 年版,第 143—155 页。

韩德明:《瑶族长鼓文化之我见》,《民族艺术》1995 年第 3 期,第 59—63 页。

黄友棣:《连阳瑶人的音乐》,载国立中山大学研究院文科研究所编《民俗》

（第一卷）1942年第四期，第28—35页。

黄钰：《〈盘王书〉初探》，《广西民族研究》1987年第3期，第64—69页。

黄忠堂：《师宗瑶族宗教祭祀歌舞考源》，《民族艺术研究》1994年第3期，第62—67页。

黄华丽：《瑶族还盘王愿仪式中歌娘角色及音声特点》，《音乐创作》2006年第3期，第97—98页。

黄华丽：《蓝山县紫良瑶族乡联村"还盘王愿"传承的现状》，《艺术教育》2006年第3期，第28—29页。

黄华丽：《瑶族还盘王愿仪式歌娘角色的传承现状》，《湖南科技学院学报》2007年第12期，第194—195页。

黄华丽：《湘南瑶族〈盘王大歌〉仪式及音乐——以礼曲"七任曲"为例》，《中国音乐》2006年第1期，第170—186页。

黄华丽：《湘南瑶歌不同族类的比较研究》，《中国音乐》2005年第3期，第76—79页。

黄海：《贵州瑶族的铜鼓文化》，《贵州民族研究》1998年第4期，第26—31页。

陆良民：《湘南瑶歌的衬词特点》，《中国音乐》2002年第4期，第37—39页。

蓝雪菲：《畲族仪式音乐与盘瑶仪式音乐文化之比较》，《中国音乐学》2008年第1期，第28—43页。

雷泽光：《广西北部盘古瑶的还愿法事》，载国立中山大学研究院文科研究所编《民俗》（第二卷）1943年第三、四期合刊。

刘保元：《瑶族古典歌谣集成〈盘王歌〉管探》，《中央民族大学学报》（哲学社会科学版）1983年第3期，第89—93页。

刘伟民：《广东北江瑶人的传统与歌谣》，载国立中山大学研究院文科研究所编《民俗》（第一卷）1937年第3期，第1—61页。

刘小春：《瑶族"还盘王愿"与〈盘王歌〉浅探》，《民族艺术》1993年第3期，第131—139页。

刘小春：《瑶族盘王舞简述》，《民族艺术》1986年第3期，第155—163页。

刘小春：《瑶族生殖舞蹈文化之透视》，《民族艺术》1992年第3期，第145—153页。

刘佳家：《坳瑶传统黄泥鼓舞蹈文化研究——以广西金秀县六巷乡上古陈村为例》，广西民族大学硕士研究生论文，2007 年。

刘保元、杨仁里：《瑶族〈盘王歌〉的最早抄本》，《中央民族学院学报》1989 年第 6 期。

墨溪：《〈盘王歌〉简析》，《广东社会科学》1989 年第 3 期，第 126—132 页。

江应樑：《广东瑶人之宗教信仰及其经咒》，载国立中山大学研究院文科研究所编《民俗》（第一卷）1937 年第 3 期，第 1—40 页。

盘美花：《“优勉”还愿仪式的“请圣”和“请翁”解读》，载李筱文莫自省主编《瑶族盘王节文化研究》，广东省出版集团、广东人民出版社 2010 年版。

盘承乾：《瑶族宗教仪式及其音乐舞蹈》，《广西民族研究》1987 年第 3 期，第 70—73 页。

盘承乾：《盘王大歌研究》，《新亚学术集刊》1994 年第 12 期，第 263—273 页。

彭兆荣：《族性中的音乐叙事——以瑶族的“叙歌”为例》，《音乐艺术》2001 年第 2 期，第 27—34 页。

彭兆荣：《人类学视野中仪式音乐的原型结构——以瑶族“还盘王愿”仪式为例》，《音乐研究》2008 年第 1 期，第 27—34 页。

彭兆荣：《仪式叙事的原型结构——以瑶族“还盘王愿”仪式为例》，《广西民族大学学报》（哲学社会科学版）2008 年第 5 期，第 53—58 页。

蒲亨强：《苗瑶畲三族民歌及其文化背景比较研究——兼论三个民族的族源关系》，《民族艺术》1989 年第 3 期，第 95—109 页。

蒲亨强：《苗瑶畲三族民歌音调之比较》，《中央音乐学院学报》1992 年第 1 期，第 12—17 页。

［日］广田律子：《“度戒”礼仪折射出的演剧性》，《瑶族文化研究所通讯》（第一号），日本神奈川大学瑶族文化研究所 2010 年发行。

［日］松本浩一：《“挂三灯”的仪礼》，载《瑶族文化研究所通讯》（第二号），日本神奈川大学瑶族文化研究所 2010 年发行，第 6—16 页。

［日］松本浩一：《关于中国湖南省蓝山县瑶族的度戒仪式经文的若干考察》，载《瑶族传统文献研究国际研讨会论文集》，日本神奈川大学瑶族文化研究所 2010 年发行，第 130—142 页。

［日］吉野晃：《“挂灯”的构造与嬗变：关于泰国北部和中国湖南蓝山县优勉的“挂三台灯”科仪的构造与嬗变的比较》，载《瑶族传统文献研究国际研讨会论文集》，日本神奈川大学瑶族文化研究所 2010 年发行，第 102—106 页。

石声汉：《瑶歌》，载《国立中山大学语言历史研究所周刊》1928 年 4 卷 46、47 期合刊。

宋恩常：《瑶族古典诗歌特点和社会价值》，《新亚学术集刊》（瑶族研究专辑）1994 年第 12 期，第 260 页。

杨殿斛：《瑶山白裤瑶音乐的文化生态学叙事》，《云南艺术学院学报》1999 年第 2 期，第 87—90 页。

杨秀昭、何洪、卢克刚、傅湘仙：《瑶族宗教祭祀活动中的歌舞音乐》，《新亚学术集刊》1994 年第 12 期，第 185—198 页。

杨民康、杨晓勋：《简论云南瑶族道教科仪乐舞及其跨民族、地域性艺术文化特征》，《民族艺术研究》1997 年第 5 期，第 3—17 页。

杨民康、杨晓勋：《云南瑶族道教科仪音乐》，台北新文丰出版公司，2001 年版。

杨民康、吴宁华：《瑶族“还盘王愿”、“度戒”仪式音乐及其与梅山教文化的关系》，载曹本冶主编《中国民间仪式音乐研究（华南卷）》（上），上海音乐学院出版社 2007 年版，第 362—363 页。

杨民康：《论蓝靛瑶度戒祭仪的信仰、仪式、音声三重结构关系》，载《瑶学研究——非物质文化遗产保护与传承》第 6 辑，香港展望出版社 2008 年版。

姚舜安：《中国南方少数民族铜鼓演奏析》，《广西民族学院学报》（哲学社会科学版）1996 年第 1 期，第 60—62 页。

尹祖钧、盘鲜恩：《河口瑶族道教音乐调查》，《民族艺术研究》1992 年第 3 期，第 49—50 页。

［越］陈友山：《探讨越南瑶族文化》，载《中越跨境瑶族经济与文化交流国际学术研讨会论文集》（内刊），广西民族大学，2009 年。

肖文朴：《瑶族“还盘王愿”仪式及其音乐研究》，《艺术探索》2007 年第 5 期，第 29—37 页。

肖文朴：《瑶族“还半补寨愿”仪式音声分析》，《艺术探索》2010 年第 8 期，第 42—45 页。

谢永雄：《论瑶族宗教与礼仪音乐——以瑶族“耍歌堂”为例》，《星海音乐

学院学报》2013 年第 1 期，第 65—72 页。

吴宁华：《瑶族音乐研究综述》，《中国音乐》2004 年第 2 期，第 48—51 页。

吴宁华：《还盘王愿仪式中的“啰哩嗹”》，《中国音乐学》2012 年第 3 期，第 17—22 页。

吴宁华：《仪式中的史诗〈盘王歌〉研究》，中央音乐学院博士学位论文，2012 年。

张雄：《略论瑶人〈过山榜〉中“盘王”祭祀及文化渊源》，《中南民族学院学报》（哲学社会科学版）1994 年第 6 期，第 49—54 页。

钟年：《从〈评皇券牒〉看瑶人的边际心态》，《民族艺术》1998 年第 4 期，第 85—91 页。

赵登厚：《从〈盘王歌〉看瑶族歌谣的特色》，《民族论坛》1990 年第 4 期，第 64—67 页。

赵砚球：《还盘王愿中的音乐——茶坪、莽山还愿歌堂调查记》，《中央民族学院学报》1992 年第 2 期，第 64—65 页。

赵书峰：《瑶族“还家愿”仪式及其音乐的互文性研究——以湖南蓝山县汇源瑶族乡湘蓝村大团沅组“还家愿”仪式音乐为例》，载《中国音乐》2010 年第 4 期，第 131—136 页。

赵书峰：《梅山教仪式及其音乐的文化阐释——以瑶、汉梅山教仪式为例》，《民族艺术》2013 年第 2 期，第 127—132 页。

赵书峰、吴宁华：《国外瑶族传统文献研究现状综述》，《音乐研究》2011 年第 6 期，第 24—28 页。

周楷模：《排瑶“歌堂仪式”音声研究》，香港中文大学民族音乐学专业哲学博士论文，2007 年。

周楷模：《岭南排瑶“歌堂仪式”传统的历史记忆》，《星海音乐学院学报》2010 年第 3 期，第 35—43 页。

Chang, Kun. “A Comparative Study of the Yao Tone System.” Language. 1996, 42 (2): 303—10.

上架建议：音乐理论


ISBN 978-7-5039-5494-8

定价：42.00元